Es hat beinahe den Anschein, als sei das Jahr 1600 für die kunstwissenschaftliche Forschung, soweit sie sich auf Deutschland bezieht, die Grenze. Gründe genug scheinen von der Beschäftigung mit der deutschen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts abzuhalten, vor allem der, daß Architektur, Plastik und Malerei ihre nationale Eigentümlichkeit verlieren; in den Niederlanden und in Frankreich studiert man die «deutsche» Kunst der Barock- und Rokokozeit an ihren Quellen. Die Folge dieser Geringschätzung, die wenigstens in den Kreisen der zünftigen Kunsthistoriker so gut wie allgemein ist, zeigt sich in den Handbüchern. So genau sie von den ersten Anfängen ab die Entwickelung der deutschen Kunst verfolgt haben mögen — von 1600 an begnügen sie sich mit der Aufzählung von einigen Namen und Daten, ohne Eingehen auf die Zusammenhänge, und auch die wenigen Angaben sind nicht immer zuverlässig: alte Irrtümer haben sich erhalten bis auf den heutigen Tag.

Zu der Geringschätzung der deutschen Barockkunst im allgemeinen gesellt sich im besonderen die des Kupferstichs. Mit dem großen Publikum scheinen die angehenden Kunstforscher, und nicht nur diese, die Abneigung gegen die graphischen Künste dieser Periode zu teilen. Und doch ist der Kupferstich im 17. Jahrhundert, selbst im 18. noch, wichtiger als die Malerei.

Jedenfalls herrscht unter uns die Meinung, es sei der große Krieg der Vernichter wie der deutschen Kultur überhaupt, so der Kunst gewesen auf mindestens zwei Jahrhunderte hinaus. Das Deutschland des 17. Jahrhunderts ist das verwüstete — die Kunst konnte darin keine Pflege finden.

So unanfechtbar dieser Satz klingt, er könnte vielleicht doch eine Einschränkung erfahren. Man sollte doch nicht so ohne weiteres von dem kulturellen Zustand eines Landes im allgemeinen auf den der Kunst schließen. Die Versuchung liegt freilich nahe genug. In Athen fällt die Hochblüte der Kunst mit der politischen zusammen. Die zweite Hälfte des 12. und die erste des 13. Jahrhunderts, die Regierungszeit der machtvollen Staufenkaiser, hat die Architektur und Bildhauerei auf einer seither nicht wieder erreichten Höhe gesehen. Die Zeit Dürers und Holbeins war wenigstens materiell glänzend.

Wie sah es dagegen in Italien allenthalben im 17. Jahrhundert aus? Wie verarmt und verkommen waren nicht die südniederländischen Provinzen, die Heimat der Rubens, Jordaens, Teniers, Brouwer! Und konnte das Vaterland des Murillo und Velazquez an moralischer und materieller Zerrüttung noch überboten werden?

Andererseits — darf man von einer völligen Unterbrechung aller künstlerischen Traditionen durch den Krieg reden? Ist eine blühende lebendige Kunst von ihm vernichtet worden? Oder waren wir nicht vielmehr schon vor der Mitte des 16. Jahrhunderts dem Ausland zinspflichtig geworden, den Italienern zuerst und gegen Ende des Jahrhunderts den Niederländern? Darf man in Wahrheit von einem «deutschen» Renaissancestil reden, dessen Hauptvertreter niederländische Baumeister gewesen sind? Wo war denn um 1600 die deutsche Eigenart in der bildenden Kunst hingekommen?

Wir waren um 1650 Französlinge, wie wir ein paar Jahrzehnte zuvor Nachbeter der Niederländer und noch früher der Italiener gewesen waren. Inzwischen hatte eben Frankreich die kulturelle Führerschaft in Europa übernommen, die nachdrücklicher gewesen ist und anhaltender als die niederländische und selbst die italienische. Das haben auch die Engländer empfunden, die doch politisch und wirtschaftlich groß waren um diese Zeit. Nur hatten sie wie etwa auch die Spanier, einen Schatz von nationaler Kunsteigentümlichkeit hinzuzufügen. Bei uns war diese verschwindend gering; jämmerlich klein war der Vorrat schon vor dem Kriege gewesen, viel armseliger konnte es auch nachher nicht um uns stehen.

Neben dem Mangel an schöpferischem Geiste waren die sozialen Veränderungen der deutschen Kunst schädlich. Die Landesfürsten, die seit der Niederwerfung der Reichsritterschaft nur noch die Reichsstädte neben sich hatten, waren, von Luther mit der unumschränkten religiösen und damit politischen Macht begabt, schon vor dem Jahre 1618 eifrig und mit Erfolg daran gewesen. die letzten Rivalen niederzukriegen. Der wirtschaftliche Ruin der freien Städte in den langen Kriegsjahren entschied ihren Sieg. Das ist vielleicht die verhängnisvollste und am längsten — bis in unsere Tage — dauernde Folge des dreißigjährigen Krieges gewesen. Unsere größten Meister waren die Söhne und Bürger der freien Städte gewesen, erst die vandalische und asketische Gesinnung der Schweizer Reformierten hatte den jüngeren Holbein dazu gezwungen, in den englischen Hofdienst zu treten. Maximilian I. hielt an seinem Hofe nicht ständig Künstler, dazu fehlten ihm Muße und Geld. Von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab ist jedoch das deutsche Bürgertum gebrochen. Bedeutendere Künstler finden als Bürger freier Städte ihr Auskommen nicht mehr — waren sie doch bereits hundert Jahre zuvor kärglich gelohnt worden. Sie gingen eben jetzt an die Fürstenhöfe oder ins Ausland. «Hofkünstler», wie sie schon seit langem in Italien und Frankreich die Regel gewesen waren, kommen eigentlich erst jetzt in Deutschland auf. Die Veränderung der sozialen Bedingungen der Künstler ist insofern von Bedeutung für die Kunst selber, als der veränderten Umgebung entsprechend sich der Stil wandelt. An den Höfen ist deutsches Wesen verachtet, der Künstler hat sich also seiner möglichst zu entschlagen. Ein vornehmer, zeremonieller Geist soll wie im ganzen höfischen Treiben in der Kunst stecken; je steifer und geleckter die Bildnisse der serenissimi und serenissimae ausfallen, um so mehr finden sie Gnade Und nach den Fürstenhöfen richten sich die Städte im künstlerischen Geschmack. Nur daß hier alles plumper und gröber wird.

Die Malerei machte allgemein den wohlfeileren Vervielfältigungskünsten Platz; der hochentwickelte Holzschnitt, im 16. Jahrhundert noch am längsten von allen Kunstgattungen vor dem Verfall bewahrt geblieben, trat zu Gunsten des Kupfer-

stichs zurück. Bäurische Kalender und Volksbücher werden allenfalls noch mit Holzschnitten ausgestattet, gelehrte Werke schmücken sich durchgehends mit Kupfern. Bezeichnend für die Eitelkeit jenes Geschlechts ist es, daß vor allem die Porträtkunst gepflegt wird, in einer Ausdehnung, daß man fast von dem Bildnisstich als einem Vorläufer der Photographie reden könnte. Die Duodezfürsten lassen sich unzähligemale von ihren «Ikonographen» abbilden, und ähnlich machen es die Edelleute, Ratsherren, Professoren und Geistlichen.

Bei der massenhaften Nachfrage ist es leicht zu verstehen, daß die Kunst handwerksmäßig betrieben wurde. Und doch darf der deutsche Kupferstich des 17. Jahrhunderts nicht schlechthin als minderwertig bezeichnet werden. Vielleicht möchte es gelingen noch mehr Meister von der künstlerischen Bedeutung eines Jeremias Falck in Danzig (1609—77) und Bartholomäus Kilian von Augsburg († 1696) ausfindig zu machen. Ist doch selbst der hervorragendste unter ihnen, der unbedingt über jene beiden gestellt werden muß, bisher kaum dem Namen nach bekannt gewesen. Es ist der Straßburger Johann Adam Seupel (1662—1717). Vergessen wir doch auch nicht, daß ein Deutscher einen neuen Zweig der Kupferstichtechnik erfunden hat, den sich alsbald Franzosen und Engländer zunutze machten: von Ludwig von Siegen stammt die Schwarz- oder Schabkunst. Als Radierer wären außerhalb von Straßburg Matthäus Merian d. Ä. in Frankfurt a. M. (1593—1650) zu erwähnen, dessen technische Meisterschaft zum mindesten unsere Aufmerksamkeit verdient.

Die Ausbreitung des Kupferstichs setzt eine Vervollkommnung der Technik voraus. Diese kam aus den Niederlanden. Hendrik Goltzius (1558—1616), ein ausgewanderter Deutscher, hatte in Haarlem eine blühende Schule gegründet, die sich schließlich nach Amsterdam, Delfft und Leiden ausgedehnt hatte — Cornelis Visscher (um 1650), Abraham Blooteling (1634—76) und Jan Livens (1607—74) sind deren Hauptvertreter. Von hier hatte die große Rubensstecherschule in Antwerpen, an ihrer Spitze Lucas Vorstermann, Paul Pontius, Schelte a Bolswert und der aus Deutschland stammende Christof Jegher, ihre Nahrung erhalten. Der Vlame Baltens (1560—1612) hatte die

neue Technik nach Augsburg getragen und dort Schule gemacht. Jeremias Falck studierte im Haag bei Willem Hondius und in Paris bei den Holländern Cornelis Bloemaert und Abraham Bosse und behauptete sich mit Ehren neben Cornelius Visscher in Amsterdam.

Die nächste deutsche Generation lernt bei den Franzosen, wohl als erster Bartholomaeus Kilian. Die Pariser Kupferstecher hatten die niederländischen Anregungen in nationalem Sinn verarbeitet — der Vorgang wäre etwa der Verwandlung der italienischen in die französische große Oper zu vergleichen. Kilians und der von Ludwig XIV. begünstigten französischen Hauptmeister Gérard Edelinek (1640—1707) und Robert Nauteuil (1623—1678) Lehrer war François Poilly (1623—93).

Soviel über die Geschichte des deutschen Kupferstichs im allgemeinen. Wenden wir uns nunmehr der Vaterstadt und Wirkungsstätte unseres Seupel zu.

Der Gang der Geschichte der Malerei und des Kupferstichs in Straßburg ist typisch für ganz Deutschland. Die Ueberlieferungen des XVI. Jahrhunderts hielt zu Beginn des neuen Friedrich Brentel, ein Schwabe, fest (1580—1651). Als Miniaturenmaler und Griffelkünstler arbeitete er ohne originelle Begabung in italienisierend deutscher Manier; Aufträge erhielt er vom württembergischen Hof. Sein Schüler war der bedeutendste Maler und Radierer Straßburgs, Johann Wilhelm Baur, 1607—42. Er verließ aber die Heimat früh, lebte einige Jahre als Hofmaler in Wien bei Ferdinand III., dann in Rom, wo er gestorben ist. Beeinflußt war er von Jacques Callot, mit diesem hatte er eine spielende Phantasie gemeinsam. Die Maler Johann Walther, Vater und Sohn seien genannt als Lieferanten für Fürsten, der jüngere war pfälzischer Hofmaler.

Bartholomaeus Hopffer d. J. († nach 1698) stand als Bildnismaler in hohem Ansehen. Für das Hôtel de Ville in Paris bekam er das Porträt des Kriegsministers Louvois in Auftrag. Ebenfalls nur vorübergehend hielt sich Theodor Roos aus Wesel in Straßburg auf. Mit seinem Bruder Philipp an verschiedenen Höfen tätig, erwarb er sich um die Zeit der Uebergabe der Stadt die Kundschaft zahlreicher französischer Offiziere.

Wichtig sind diese Bildnismaler für die Kupferstecher geworden, die zumeist nach gemalten Vorbildern ihre Arbeiten anfertigten. Schon um 1590 hatte Jan van der Heyden aus Mecheln in Straßburg die niederländische Kunstübung eingeführt. Seine Söhne und Enkel betrieben das Verlagsgeschäft weiter; bekannte Persönlichkeiten aus dem Kriege hat Jakob van der Heyden mit Geschick abgebildet, im Jahre 1626 berief ihn der Landgraf Georg von Hessen an seinen Hof. Von manchen Personen gibt es Stiche, die von verschiedenen van der Heyden angefertigt sind, überhaupt ließ, wem an der Verbreitung seines Bildnisses gelegen war, sich gern von mehreren zeitgenössischen Stechern porträtieren. Der Professor verteilte es den Studenten, der Prediger seinen Pfarrkindern. — Unter den Landschaftsstichen des Jakob finden sich das Münster; ferner arbeitete er für den Buchhandel, so kennt man Titel und Illustrationen zum «Speculum Corlenianum» von 1608, einer Beschreibung des damaligen Studentenlebens, und zu den Schriften des Mystikers Sudermann von 1622.

Auch französische Stecher finden sich früh in Straßburg, lange vor der Blütezeit der Pariser Schule. Die Familie Aubry aus Frandeville in der Champagne lieferte mehrere Stecher (der Name Künstler ist für sie zu gut!) Fürsten- und Patrizierbildnisse haben sie zwischen 1637 und 1680 hergestellt. Isaak Bruun, ein Einheimischer, ist durch Kupfer für Osea Schad, des elsässischen Pfarrers, «Münsterbüchlein» von 1617 bekannt geworden. Sie sind jedoch durchaus unzuverlässig. Ganz handwerksmäßig auch seine Genrebildchen und Porträts. Für Straßburg kaum in Betracht kommen die Greuther, Vater und Sohn, weil sie schon frühe nach Italien wanderten; höchstens Bücherillustrationen sind von ihnen zu nennen. Tüchtiger als alle die Angeführten, auch als Jakob van der Heyden, war der Augsburger Bartholomaeus Kilian, der viel nach Bartholome Hopffer gestochen hat. Die Frage, ob er Seupels Lehrer gewesen ist, wird später zu entscheiden sein, wohl aber dürfen wir seine Werke vorläufig als eine Vorstufe zu den künstlerisch wertvollen Arbeiten unseres Meisters betrachten.

Die Hervorbringungen der bis hierher aufgezählten Kupferstecher erlauben uns allerdings nicht dem landläufigen Verdam-

mungsurteil über die graphischen Künste des 17. Jahrhunderts in Deutschland zu widersprechen. Wir erinnern indessen daran, daß die Deutschen Zeit brauchten, um die fremden Kunsteinflüsse zu verarbeiten. Die Tatsache, daß wir zuerst mit fremdem Kapital wirtschaften mußten, wäre noch nicht einmal mit Notwendigkeit aus den Folgen des Krieges zu erklären, vielmehr ist es der deutschen Kultur im ganzen eigentümlich, daß sie den ersten Anstoß zu ihrer Entwicklung immer vom Ausland bekommen hat — es ist selbst in der Kunst nicht anders, in der wir alle andern Völker weit übertroffen haben, in der Musik. Die bewundernswerten Werke der deutschen Barockarchitektur, die Schlösser in Berlin, Dresden, Würzburg, brauchten auch Jahrzehnte der Vorbereitung. Aehnlich verhält es sich mit der Plastik: die Elfenbein- und Porzellanarbeiten des beginnenden 18. Jahrhunderts setzen eine gründliche Schulung voraus. Die Namen der norddeutschen Stecher, Wille, Bause, Schmidt, sind wenigstens den Kennern geläufig; war nun der Künstler, der ihnen an eigentlich künstlerischen Fähigkeiten unstreitig überlegen ist, bisher so gut wie völlig unbekannt — manche Künstlerverzeichnisse und selbst Kupferstichhandbücher übergehen ihn ganz — so wird die Vermutung berechtigt sein, daß noch andere Meister von künstlerischem Range ihrer Auferweckung harren. Wohl möglich, daß man ihn, wenn erst einmal die Geschichte des deutschen Kupferstichs im Barockzeitalter genauer erforscht ist, in anderem Zusammenhang betrachten wird, als wir es heute tun müssen, da er gewissermaßen als Retter der deutschen Kunst jener Epoche zu gelten hat. Eine zusammenfassende Würdigung seiner Persönlichkeit soll der Aufzeigung seiner Entwicklung an der Hand seines Werkes folgen.

Ueber Seupels Leben ist so gut wie nichts bekannt. Die einzige authentische Quelle, Johann Andreas Silbermanns, des bekannten Straßburger Klavier- und Orgelbauers «Handschriftliche Nachrichten von elsässischen Gelehrten und Künstlern» aus der Mitte des 18. Jahrhunderts ist jenem verhängnisvollen Brand der Stadtbibliothek während der Belagerung 1870 zum Opfer gefallen. Das Taufbuch des Münsters meldet unter dem 26. August 1662 «Hr. Johann Jakob Seippel, der Silberarbeiter,

Esther Priorin, Johann Adam.» Aller Wahrscheinlichkeit nach ist der Künstler also 1662 geboren und nicht wie bei den meisten derer, die spärliche und unzuverlässige Nachrichten über ihn bringen,[1] 1660.

J. F. Hermann weiß zu berichten, er sei Autodidakt gewesen im Kupferstich und habe kleine Pastellbildnisse angefertigt, habe eine schwache Gesundheit gehabt und deshalb nie die Vaterstadt verlassen. Das Todesjahr gibt er und nach ihm alle andern falsch an, es ist nicht 1714, sondern 1717, denn im Leichenbuch steht:

«Johann Adam Seupel d. 4. Febr. 1717. Frühe Morgens zwischen 3 und 4 Uhr ist nach langwieriger verzehrender Krankheit gestorben und ist darauf Bey gehaltener Leich frl. auf dem Gottesacker S. Helenen genannt, Begraben worden, H. Johann Adam Seupel, Berühmter Kupferstecher und Bürger allhier seines Alters 54 Jahr, 1 Monat und 2 Tag, dem ich Mich. Friderich Boehm Diac: parentirt, wie solches bezeugen
Daniel Seupel als Frind
Georg Veller als Freund.»

(Ganz genau sind auch die Angaben der Kirchenbücher nicht: nach dem Leichenbuch müßte er am 2. Januar 1663 geboren sein! Jedenfalls aber ist 1662 als Geburtsjahr festzuhalten.)

Das früheste Werk ist der Versuch eines fünfzehnjährigen Knaben in der schwierigen Technik des Kupferstichs. Bezeichnend für den jungen Künstler: die Phantasie führt seine Hand, die später nur noch wenig zu Worte gekommen ist. Indessen drängt sie doch schon auf das Dekorative hin und weist so auf seine Neigung, seine Bildnisse mit zierlicher Umrahmung abzuschließen. «Emblemata» nennt er seine Erstlingsarbeit, sechs Blätter, die ein «Specimen Artis Chalcographicae» dar-

[1] Füßly: «Allgemeines Künstlerlexikon I» Zürich 1779. — Jean Fréd. Hermann «Notices historiques, statistiques et littéraires sur la ville de Strasbourg», Straßburg 1817. — Heinrich Schreiber «Das Münster zu Straßburg, Anhang: Elsässisches Künstlerverzeichnis von Ad. Walther Strobel», Freiburg 1827. — Ferdinand Reiber «Jean Adam Seupel 1660—1714» in «La Curiosité universelle, Journal hebdomadaire, Paris, 19 octobre 1891». — Rodolphe Reuß «L'Alsace au XVIII^me siècle» Paris 1897. — P. E. Tuefferd in der «Revue d'Alsace» 1883 «L'Alsace artistique». —

stellen, editum a Johanne Adamo Seibelio Anno Aetatis XV. 1677.» — Offenbar kommt es ihm darauf an, seine klassische Bildung zu beweisen, wir dürfen also glauben, daß er die Lateinschule besucht hat. — Das erste Bild ist ins Rund komponiert, das gegeben wird durch ein Band mit der Inschrift «Honos alit artes.» Darin eine Kartusche mit dem oben angeführten Gesamttitel, rechts und links auf Bocksköpfen sitzend je ein Faunskind, des Korn und Wein in Händen hält. Dazu die französische Lilie. In den Bocksmäulern ist eine Girlande aufgehängt. Die Anordnung ist entschieden geschmackvoll. Das folgende Blatt hat keinen künstlerischen Wert, es zeigt unter der Aufschrift «Vis unita fortior» zwanzig Zunftwappen, jedenfalls gewissenhaft kopiert. Aehnlich unselbständig das «Insigne vexillium Argentoratensis», das Madonnenbild der alten Stadtfahne, umschrieben «Omnes qui onerati este, venite ad pauperum Christum.» Die Sitzende ist klein und undeutlich. Klarer ist das vierte Blatt «In medio tutissimus ibis», das Stadtwappen mit zwei stehenden Löwen als Schildhaltern. Die Schraffierung ist diesmal besser gelungen, statt der parallelen Strichlagen der drei ersten Bilder sind gekreuzte verwendet. Ferner ist zaghaft eine Modellierung versucht mit Schatten. Endlich im folgenden kommt er wieder von den Vorlagen los. «Angelus Jehovae castra metatur circa timentes ipsum eosque eripit» lautet die etwas dunkle Erläuterung zu der Ansicht von Straßburg halb von oben, etwa im Merianschen Stil, sauber und deutlich gegeben, auf das zwei Engelchen mit einem Lorbeerkranz und einer Palme herabschweben. Darunter sind Embleme der regierenden, gelehrten und arbeitenden Stände gegeben, nämlich Schwert und Szepter, in der Mitte auf der Bibel der Abendmahlskelch, rechts davon eine Schaufel und ein Zirkel. Hinzugefügt für die, welche den Sinn nicht erraten: «His utitur orbis.» Das letzte Blatt zeugt von einem erfreulichen Selbstbewußtsein des jungen Künstlers. Mitten im Feld steht da ein Tetraeder, seitlich angelehnt große massive Buchstaben, I und A, auf der obersten Fläche ruht, bis in die Wolken ragend, das S. «Vivitur ingenio, caetera mortis erunt», der Seupelsche Wahlspruch.

Ohne uns an die strenge Zeitfolge zu binden, schließen

wir an das «Specimen» seine Arbeiten ähnlicher Art, d. h. alles, was außer seinem Hauptbereich, der Porträtkunst, liegt. Sie können uns mehr eine Vorstellung von Seupels Fleiß als von seiner Begabung vermitteln. Mag ihn nun seine materielle Lage oder eine allzugroße Nachgiebigkeit dazu gebracht haben, den Weg der Handwerksstecher einzuhalten, es ist sicherlich zu bedauern, daß er einen Teil seiner Kraft für so unwürdige Aufgaben verschwendet hat, für Marktarbeiten, an denen die Verleger sich bereicherten. Das Beste davon sind noch die Titelkupfer für Bücher. Auch die Ausstattung von Wandkalendern ließ allenfalls der künstlerischen Phantasie noch Spielraum, wenigstens konnte sich hier noch des Meisters Sinn für Dekorative entfalten. Ganz undankbare Aufgaben dagegen waren es, wenn er das Münster genau nach der Natur, Strich für Strich, auf die Kupferplatte eingrub, wobei es nicht ohne perspektivische Schnitzer abging, oder die Stadtfahne, Zunftfahnen, die «Erste Gelegenheit der Stadt Straßburg», «Erste Erweiterung der Statt» für Schilters Bearbeitung der «Elsässischen und Straßburgischen Chronike des Jakob von Königshoven» von 1698 beisteuerte. So langweilig die Illustrationen sind, das Titelblatt mit seiner architektonischen Umrahmung, gekrönt von dem Stadtwappen, das von zwei Löwen gehalten wird, mit weiteren zwölf geschmackvoll verteilten und zumeist mit Lorbeerkränzen umgebenen kleineren Wappen, mit der kleinen und trotzdem sehr klaren Ansicht der Stadt zwischen oval ausgebogenen Palmzweigen als unterem Abschluß, ist ein feines und gediegenes Blatt. Marktware schlimmster Sorte sind dagegen Dinge wie «der Weinbrunnen, zur Feier des Friedens von Riswjik dem Volke vom Magistrat gestiftet», also aus dem Jahre 1697 und die «Hochfürstliche Leichprozession der Gräfin Anna Magdalena von Hanau-Lichtenberg» von 1694, etwa dreihundert Personen, Männer und Frauen, fast gleich die Kleidung, Bewegung und Mienen, die, in sechs Reihen übereinander sichtbar, in spiralischem Zug den Sarg aus der Stadt in eine draußen gelegene Kirche geleiten. Es mag eine Arbeit in der Art sein, wie man sie sich von Seupels Vorgängern bis zu Friedrich Breutel hinauf, hatte anfertigen lassen. Eines Künstlers wie Seupel jedenfalls war dergleichen unwürdig.

Zugeständnisse an den Geschmack seiner Kundschaft werden wir noch auf seinen Bildnissen begegnen. Wir werden sie eher entschuldigen können, wenn wir uns daran erinnern, daß der Meister neben der Ausübung seines eigentlichen Berufes, der Bildniskunst, immer wieder den Anforderungen des Pöbels gerecht werden mußte.

Mit der Aufzählung und der Beschreibung einiger Arbeiten untergeordneten künstlerischen Wertes können wir uns begnügen; sie mögen als Typen gelten für eine große Zahl von Werken der gleichen Gattung. Mehr als Belege für den dekorativen Geschmack ihres Verfertigers können sie uns nicht bieten. Seine volle Bedeutung enthüllen uns erst seine Bildnisse. Nur ein kleiner Teil ist datiert, viele enthalten das Todesdatum des Dargestellten und gestatten damit wenigstens eine annähernde Festsetzung der Entstehungszeit, bei einigen aber fehlt jede Angabe, die Vergleichung mit den datierten Blättern macht allein ihre zeitliche Einordnung in das Gesamtwerk möglich.

Merkwürdigerweise ist das früheste Porträt besser als einige, die beträchtlich später entstanden sind Es stellt den Freiherrn Geyling von Altheim dar und ist von dem siebzehnjährigen Künstler offenbar selber gezeichnet. Die technische Ausführung ähnelt der seiner zwei Jahre früher entstandenen «Emblemata» in der weiten, schematischen Kreuzschraffierung. Das Ganze ist zu eintönig, namentlich das Gesicht hebt sich noch nicht scharf genug vom Hintergrund ab. Gut aber ist die ausdrucksvolle Haltung. Bis zu den Hüften sichtbar, ist es nach rechts gedreht, die geharnischte Rechte hält den Kommandostab, die Linke, ohne Handschuh, ruht wuchtig auf dem Tisch dahinter. Das Blatt ist ohne Einrahmung, Quartformat.

Das undatierte Bildnis des «Johann Friederich Würtz, Gewesenen Alten Ammaisters» in folio wird dem des Geyling von Altheim nahe zu rücken sein. Es ist vielleicht das unerfreulichste von Seupels Porträts, ganz schematisch in Haltung, Gebärden und Gewandbehandlung kopiert nach Bartholomäus Kilians «Fridius» vom Ende der siebziger Jahre. Das Gesicht ist sorgfältiger behandelt als bei dem Vorgänger, aber trotzdem nichtssagend. Die ganze Unnatur und Ziererei der Barockzeit spricht sich in derartigen Darstellungen aus: der Kopf ist steif

emporgestreckt, die linke Hand hat einen beschriebenen Zettel ergriffen, auf dem Tisch daneben ist mit pedantischer Absichtlichkeit alles Geräte gehäuft, das den Beruf des Porträtierten bezeichnet: Tintenzeug, Bücher, Federmesser, die andere Hand langt mit überschlanken Fingern an die Brust. Auf den Gemälden wie auf den Stichen des ausgehenden 17. und 18. Jahrhunderts begegnet uns diese Pose immer und immer wieder. Die Gewandfalten — der Ratsherr trägt einen schwarzen Talar — und die des Tischteppichs stimmen fast genau mit jenen Kilians überein. Wäre nicht das Gesicht besser modelliert, das Haar weicher behandelt, das Bild unterschiede sich in nichts von einem Kilianschen. Uebrigens ist bereits die Schraffierung weniger störend geworden als auf dem Erstlingsblatt. Bereits sind die Vorgänger eingeholt, wenn nicht übertroffen in der Technik. Auch das Format hat sich erweitert, wie erwähnt. Ferdinand Reiber hat die Vermutung ausgesprochen, Seupel sei bei Kilian während dessen Aufenthalt in Straßburg in die Lehre gegangen. Indessen wird man die Silbermannsche Nachricht, der Künstler sei Autodidakt gewesen, nicht so ohne weiteres beiseite schieben dürfen. Kiliansche Stiche können ihm sehr wohl als erste Vorbilder gedient haben; Anlehnungen an fremde Werke finden sich auch später noch, beispielsweise ist das Bild des Kardinals Fürstenberg eher nach dem von Vermeulen gestochen als nach dem Leben, die Aenderung besteht lediglich in einer Verfeinerung der Töne. Die Meinung Reibers geht jedenfalls von der Bewunderung aus, die er für das schnelle Wachstum des Meisters hatte. Die Sorgsamkeit, mit der alle seine Blätter, auch die inhaltlich gleichgültigen, ausgeführt sind, ermöglichten wohl zusammen mit der angeborenen Begabung eine künstlerische Entwicklung auch ohne unmittelbare Anleitung. Die Vorstellung drängt sich uns auf, Seupel habe ganz nur seiner Kunst gelebt, und zwar so ausschließlich, daß er nie die Stadt, wohl auch selten das Haus verließ. Er war nicht verehelicht — wenigstens steht sein Name in den Trauungsbüchern nicht — hatte sich also um keine Familie zu sorgen; der Eifer, mit dem er seine schwierige und mühsame Kunst betrieb, mag das Seine dazu getan haben, den schwächlichen Körper aufzureiben.

Wir wenden uns zu seiner Lehrzeit zurück. Da ist aus dem Jahre 1687 die «Schragische Ehrensaul», eine Art Totendenkmal auf «Johann Adam Schrag, Aeltesten Rhat und Advocat» charakteristisch für die damals grassierende Leidenschaft für die Allegorie. Das ovale Brustbild des Gefeierten hängt an einer Säule. Auf derem breiten Postament sitzend zwei heulende Putten, die ihre strömenden Tränen mit Sacktüchern trocknen (die Geschmacklosigkeit wird schwer zu übertrumpfen sein!) das ionische Kapitäl hat einen geflügelten Lorbeerkranz zu tragen, die Belohnung für «Wohlgeführtes Christentum», frei nach Paulus. Zur Umrahmung des Bildnisses sind Palm- und Lorbeerzweige verwendet, vier Fackeln machen es dem Beschauer nochmals klar, daß der Dargestellte gestorben ist, und Schriftbänder, die um den Kranz geschlungen sind. verkünden sein Lob: «Hochansehnliches Ampt», «Ehrlich erbautes Geschlecht», «Redliche Verwaltung», «Preiswürdiges Alter». Das in der anspruchsvollen Umgebung recht unbedeutend wirkende Brustbild des Schrag ist nach einem Gemälde von Bartholomäus Hopffer gestochen. Es zeigt eine andere Behandlung wie die allegorischen Teile. Die Strichführung ist viel feiner, der Gesamtton infolge davon dunkler. Der flaue Eindruck ist mit aus dem unsympathischen Gesicht des Porträtierten zu erklären. Jedenfalls aber bedeutet diese Bildnis einen beträchtlichen Fortschritt gegenüber denen des Geyling und Würtz.

Andererseits zeigt der Isaacus Faustius aus demselben Jahre eine erfreuliche Veränderung des Ornamentalen, einen schlicht architektonischen Rahmen. Die ovale Leiste, die um die Bildfläche gezogen ist, enthält die Inschrift. Häufig mit dem Familienwappen der Dargestellten geziert, in der Mitte unten, ruht sie auf einem breiten, mehrfach profilierten Gesims, dessen Mittelstück durch Verkröpfung hervorgehoben ist. Die Idee ist nicht Seupels Eigentum, sondern kommt aus Frankreich. Namentlich Robert Nanteuil hat sie viel verwendet. Wir werden dieser Rahmung noch mehrfach begegnen, sie gehört zu den am meisten verwendeten. Das Bildnis selber ist schwach, schematisch schraffiert, eintönig, blasser als das Schragische. Alles weist darauf hin, mit welchen Schwierigkeiten der Künstler zu kämpfen hatte: das Gesicht ist nicht scharf genug herausgehoben, vielmehr arg

verstrichelt, die Zeichnung der Haare ist kleinlich, sie geht zu sehr ins Einzelne, die Verkürzung der Arme ist noch nicht gelungen, die Hände sind schlecht gezeichnet. Der Künstler scheint um diese Zeit mit B. Hopffer zusammengearbeitet zu haben: «B. Hopffer pinxit et excudit» steht auf dem Blatt, also nicht nur die Originalvorlage, sondern auch der Verlag für die Seupelschen Stiche wurde von Hopffer besorgt. Das Format ist wie beim vorher beschriebenen Blatt folio.

Es scheint, als ob der Künstler in dieser Zeit nur dann hätte Vorzügliches leisten können, wenn er nach eigener Zeichnung zu stechen hatte. Wenigstens beweisen zwei Bildnisse von 1689 eine ganz bedeutende Steigerung der künstlerischen Fähigkeiten, während ein Blatt, das er 1690 nach Hopffer gestochen hat, sehr dagegen abfällt und am besten mit dem Faust von 1687 zusammengestellt wird. Es ist dies der «Joh. Leonhardus Froereisen Reip. Arg. consularis, univ.[tis] scholarcha 1629—1690». Das Gesicht des fetten Alten ist übermäßig stark mit Strichlagen bearbeitet und erscheint ganz gedunsen, die Haare sind — man ist das bei unserem fleißigen Meister nicht gewohnt — flüchtig behandelt, merkwürdig zerfahren. Um den unvorteilhaften Eindruck voll zu machen, ist um das Brustbild ein unmäßig weiter Ovalrahmen gespannt. Ueber ihn herab fällt, überflüssig genug, in häßlichen Falten ein schwerer Vorhang, dessen Schnüre und Quasten sich vordrängen; auf dem Gesims unten, das breiter als sonst gebildet ist, sind zwei arg verzeichnete Putten angebracht, die das Wappen halten müssen. Zu loben ist, daß der Hintergrund einen tieferen Ton bekommen hat als bisher und sich so die Gestalt wirkungsvoll abhebt, dann das Spielen des Lichts auf dem schwarzen Talar. Ob nicht auch für die Ausführung der Gesichter die Liebe oder Unlust, die der Künstler seiner Arbeit entgegenbrachte, von Bedeutung gewesen ist? Die Tatsache weist darauf hin, daß auch in seiner besten Zeit leere, ausdruckslose, unbelebte Gestalten neben seinen vollwertigen stehen. Die bereits erwähnten Stücke aus dem Jahre 1689 sind die des Rechtsgelehrten Rebhan und des Predigers Saltzmann. Es sind die frühesten, die uns einen rechten Begriff zu geben vermögen von der außerordentlichen Charakterisierungskunst unseres Meisters.

Nebeneinandergelegt erweisen sie deutlich, daß er vom typischen Wiedergeben der Persönlichkeiten, wie bisher beobachtet, zum Eingehen auf das Individuelle fortgeschritten ist. Die Umrahmung des ersten Porträts ist noch ein wenig zu derb geraten: ein wahrer Wulst von Palm- und Lorbeerzweigen, ähnlich wie auf dem Froereisenschen Bildnis, umgibt das ovale Brustbild; der Kopf leidet dadurch einigermaßen Not. Auf dem verkröpften Sockel ist zu lesen: «D. Johannes Rebhanius A O R MDCLXXXIX». Im Gegensatze zu der blassen, groben Arbeit des Ornamentalen ist die Figur selber von tiefer, weicher Tönung. Es läßt sich eine stufenweise Verfeinerung beobachten von außen nach innen: der Hintergrund durch engere Strichlagen hervorgebracht als der Rahmen, wird noch übertroffen durch die intime Behandlung von Gesicht und Haar. Das hellbeleuchtete Gesicht und die weißen Haare werden wirkungsvoll herausgehoben durch das schwarze Gewand und das Samtmützchen. Die Brust ziert eine Ehrenkette mit Medaille. Die technischen Mittel sind sparsamer, durchaus angemessen verwendet, um das kluge cholerische Greisenantlitz eindringlich wiederzugeben. Das Straßburger Kupferstichkabinett hat neben wenigen anderen die Skizze nach dem Leben aufbewahrt, die diesem Stich zugrunde liegt, eine lavierte Tuschzeichnung großen Formats.

«Baltasar Friederich Saltzmann» ist in halber Figur abgebildet, in rein architektonischer Einfassung. Die Haltung ist nicht ihm allein eigen — der Prediger Keifflin z. B. ist fast ebenso dargestellt und doch wirkt sie bei Saltzmann nicht als Pose. Es hat vielmehr etwas Rührendes und durchaus Ueberzeugendes, wie der greise, gebückte Pfarrer, mit der einen Hand im Buch blätternd, das neben ihm auf dem Tisch liegt, auf das Kruzifix deutet. Der Ausdruck ist von echt priesterlicher Güte und Milde. Keinem unter den zahlreichen von Seupel porträtierten Geistlichen scheint das Predigergewand so gut zu stehen wie ihm. Die Hände sind schon vollkommen richtig gezeichnet, das Gewand fällt gut. Gesicht und Hände hell beleuchtet, sind trefflich herausgehoben. Die lineare Behandlung ist erstaunlich sauber und weich.

Im Verlaufe der achtziger Jahre hat sich, wie wir beobachten konnten, der Künstler seinen Stil erobert. Immer wieder

jedoch suchte er zu verbessern, zu glätten, zu feilen. Die Hintergründe sind ihm immer noch nicht dunkel genug, offenbar sind ihm geschabte Stiche zu Gesicht gekommen; deren glänzend tiefe Töne suchte er mit seiner Technik nachzuahmen.

Bemerkbar ist dieses Bestreben schon in dem Bildnis des «M. Joh. Theob. Heinrici, Pastor et Canonicus Thomanus Argent. 1690». Preziös zwar wirkt seine Gebärde, wenn auch weniger affektiert als die des Ratsherrn Würtz, daß er die eine, überzierliche Hand an die Brust führt, mit der anderen an die Bibel greift. Es ist einfach eine Entlehnung von Philipp Kilian (Pfarrer Bebel von 1669). Das Gesicht dagegen ist ganz scharf und individuell erfaßt, die Haare besonders weich gebildet. Der Hintergrund, rechts aufgehellt, wird nach links und unten zu immer dunkler. Die gekreuzte Schraffierung läßt schmale helle Pünktchen wie Perlen stehen. Wie das Saltzmannsche ist dieses Bildnis architektonisch eingerahmt.

Es folgen dann zwei Frauenbildnisse. Das eine ganz im Stil der Vorgänger unseres Meisters, sauber, nett, aber kleinlich und unbedeutend. Ein Totendenkmal für «Margaretha Maria Fridericiin 1654—1692». Der Künstler scheint hier mit wenig Freude den Grabstichel geführt zu haben, jedenfalls war er durch eine fremde Vorlage — die Zeichnung scheint der Inschrift nach vom Witwer zu stammen — in der Entfaltung seiner eigenen Kunst gehemmt. Wir können über das gleichgültige, mit allegorischem Kram überladene Blatt rasch hinweggehen.

Man könnte denken, Seupel sei unter die Porträtisten zu rechnen, denen die Wiedergabe von Frauen nicht liegt, und hätte damit schon eine genügende Erklärung für die Minderwertigkeit des erwähnten Bildnisses. Indessen die Darstellung der «Serenissima principessa ac domina, nata princeps palatina ad Rhenum Vidnata comes Hanoviae», die vor 1693 zu setzen ist (das Todesjahr ist auf dem Blatt noch nicht zu finden) belehrt uns eines andern. In prunkvollem Rahmen haben wir ein groß aufgefaßtes, ungemein vornehmes Frauenporträt vor uns, gerade das Gegenteil von der Beengtheit und Befangenheit, die das vorige kennzeichnet. Das feine Brustbild ist mit größter Sorgsamkeit ausgeführt, von zartester Wirkung die Witwen-

tracht: über schwarzem Kleid ein breiter weißer Kragen, der durch den darübergelegten schwarzen Schleierkragen hindurchschimmert; das Gesicht, fein und klug, eingefaßt von einer virtuos gestochenen Schleierhaube. Abweichend von der gewöhnlichen Behandlung ist diesmal mit Rücksicht auf das vorherrschende Schwarz der Erscheinung ein lichter Hintergrund gewählt ein trefflicher Gegensatz. Die ovale Einrahmung bildet ein Lorbeerkranz, in den Akanthusblätter eingeflochten sind. Das Akanthusmotiv hält der Meister von nun an fast immer dort fest, wo ihm nicht die einfache französische Architektureinfassung genügt. Das Wappen zu unterst wird gewöhnlich noch einmal besonders mit Akanthuslaub umkränzt, und nicht genug damit, kehrt es oft noch innerhalb des Wappenbildes wieder.

Mehr bürgerlich schlicht aufgefaßt als die Gräfin Hanau ist der Prediger «Seb. Schmidius SS Th. D. Universitatis professor Anno 1694». Damit stimmt auch die Wahl eines kleineren Formats überein. Das Gesicht ist scharf erfaßt, es ist mehr das eines Zeloten als eines Dieners der Religion der Liebe. Erhöht wird das grimmige Aussehen durch einen ganz martialischen grauen Schnurrbart und Knebelbart. Man könnte glauben, ein Heerführer aus dem großen Kriege sei auferstanden und habe sich in den Talar gesteckt. Leider ist die Charakterisierung nicht auf die ganze Gestalt übertragen, der cholerische Herr hält ebenso artig wie seine meisten Amtsgenossen die eine Hand an die Brust und blättert mit der anderen in einem frommen Buch. Auch der Talar sieht genau aus wie der der Amtsbrüder. Die Hände dürften besser gezeichnet sein. Von besonderer Wirkung sind die starken Gegensätze zwischen Licht und Schatten — Gesicht und Hintergrund. Gerahmt ist das Bild nicht.

«Daniel Richshoffer, Der Stadt Straßburg Alter Ammeister 1640—1695», einer von den Straßburgern, die 1681 die Uebergabe der Stadt an Frankreich vermittelten, wird vom Künstler besonders ausgezeichnet. Die Fama zieht von seinem Bild den Vorhang zurück. Allerdings ist dieser Einfall schöner gedacht als ausgeführt, denn die Frau, die links unten in halber Figur sichtbar wird, die Posaune in der Rechten, nimmt sich aus wie

eine blutleere Kopie einer Rubensschen Göttin. Der Rahmen ist architektonisch ungewöhnlich reich. Auf dem Gesims steht ein Räuchergefäß, dem Qualm entströmt. Der Vorhang ist mit den Schnüren und Quasten ausgestattet, die wir schon getroffen haben. Den innersten Rahmen bildet ein ovaler Eichenkranz mit weit abflatternden Bändern. Das Motiv dürfte von Robert Nanteuil entlehnt sein. Eine gewisse Unruhe spricht auch aus der Gestalt des Richshoffer selber. Sein Gewand ist in zierliche Falten gelegt; der Tisch neben ihm ist leer, man weiß nicht recht, was er auf dem Bild zu tun hat, Bücher, Schreibzeug und dergl. sind von ihm verschwunden, die Linke hat er wie im Gespräch ausgestreckt. Die Hände, obgleich befriedigender als die des Schmid, sind von Geziertheit nicht frei. Der Barockstil ist so ungemein tyrannisch! Das beste ist auch hier das Gesicht, namentlich die weiche Behandlung der Schatten.

Andreas Greuhm, der Ratsapothcker — «Pharmacop. Argent. Senior» — tritt endlich ein wenig eigenartiger vor uns, mit einer gewissen Umständlichkeit legt er auf den uns längst bekannten Tisch seine Rechte mit dem abgezogenen Handschuh der anderen Hand, die den schwarzen Ratsherrenmantel aufrafft. Die Tracht ist bei den Ratspersonen stets die gleiche, kaum zu unterscheiden von der geistlichen: Samtkäppchen, Talar und Mantel, alles schwarz, breit über die Brust herabfallender, weißer Kragen, unter dem zwei kleine Quästchen sichtbar werden. Ein Ueberbleibsel davon sind wohl die Bäffchen der heutigen protestantischen Geistlichen. Um zu Greuhm zurückzukehren, so hat er ein gutmütiges, rundes, lebensvolles Gesicht, eingerahmt von krausem weißem Haar. Er gehört noch zu der alten Generation, aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, die sich nicht hat an das Perrückentragen gewöhnen können. Eingerahmt ist die Gestalt von einem Kranz mit flatternden Bändern, das Blatt, in Folio, ist von 1698.

In dieselbe Zeit gehören zwei schwächere Ratsherrenbilder, zu denen zu zählen, die unser Meister mehr um des Gewinns oder der Ehre willen als aus künstlerischem Trieb geschaffen hat. Ueberhaupt häufen sich in diesen Jahren die Aufträge von vornehmen Persönlichkeiten; begreiflich genug, daß manche ihn nach ihrer Erscheinung nicht interessiert haben. Die Herren

Schilter und Brand sind beide in der schematischen alten Art (man möchte fast sagen Unart) neben einen Tisch gestellt, auf dem ihre Hand in einem Buch blättert, während die andere an die Brust greift. Niemand vermutet jedenfalls hinter diesem durchaus nicht ungewöhnlich gescheit, wohl aber recht selbstzufrieden und eitel dreinschauenden Schilter einen der bedeutendsten Rechtsgelehrten des 17. Jahrhunderts, den verdienstvollen Herausgeber einer Hauptquelle für die Geschichte des Elsaß, der Chronik des Jakob von Königshofen (zu der Seupel einige Illustrationen lieferte). Ein Kranz von Eichenblätter zieht sich um das Bildnis des Schilter, außen ist der ganze Bombast verwendet, der für das Richshoffersche Porträt beschrieben worden ist, mit Ausnahme der allegorischen Gestalt. Zudem ist der Raum unten, den der Vorhang freiläßt, mit Büchern ausgefüllt; ein plumper Hinweis auf den Beruf des Porträtierten!

«Joh. Daniel Brand des geheimen Regiments der Herren Dreyzehn in Straßburg» — ausnahmsweise eine deutsche Unterschrift! — gehört allem Anschein nach zu den Satten und Zufriedenen, zu den Fetten und deshalb Tugendhaften, ein Durchschnittsmensch. Anziehend ist an dem Blatt nur die geschmackvolle Einfassung: ein üppiger Fruchtkranz mit Bändern, als Untergrund eine rohe Mauer.

In der Ausführung verwandt ist den beiden genannten das Porträt des «Johannes Jakobus Geiger R. P. Consilarius», das vor 1601 entstanden sein muß — noch nicht verzeichnetes Todesjahr. Rein künstlerisch kann es nicht interessieren. Der stiere Blick und die weit geöffneten Nasenlöcher machen das Gesicht abstoßend. Dagegen nimmt sich die leuchtende Perrücke gut aus auf dem dunklen Hintergrund und der schwarzen Amtstracht. Im gleichen Format wie die vorigen ist es architektonisch gerahmt. Dem entspricht, daß nur das Brustbild gegeben ist.

Ebenfalls noch vor Ausgang des Jahrhunderts entstanden ist das Bild des «Huldericus ab Eyben, S. Caes. Majest. Consilarius», der als Beisitzer des Reichskammergerichts zu Wetzlar 1669 starb. Das Porträt ist aber noch bei Lebzeiten angefertigt. Es steht in einem erfreulichen Gegensatz zu den drei letztgenannten Ratsherrenstichen; und aufs Vorteilhafteste unterschei-

det sich der Stich von einigen bisher betrachteten, die Pastoren und Ratsherren wiedergaben, durch die Einfachheit und Vornehmheit der dekorativen Ausstattung sowohl wie der persönlichen Auffassung: ein schlichtes Brustbild, umgeben von einem mit Bändern umschlungenen Eichenkranz, der unten von dem Wappen des kaiserlichen Rats unterbrochen ist. Eine feine Abstufung der Töne führt von dem tiefdunklen Hintergrund über die halbhelle Perrücke zu dem voll beleuchteten Gesicht. Die Uebergänge werden vermittelt durch weiche Schatten. Das Gesicht wirkt bei aller Einfachheit der Behandlung bedeutend.

Hatte der Künstler bisher seine technische Ausbildung vorwiegend den französischen Vorbildern, namentlich Nanteuil, zu verdanken gehabt, wie schon die Herübernahme dekorativer Elemente beweist, so wurde er nunmehr, in den neunziger Jahren, auch mit niederländischen Stichen bekannt. Das Bildnis des Bischofs von Straßburg, Kardinal Wilhelm Egon von Fürstenberg, gestochen von Cornelis Vermeulen von Antwerpen im Jahr 1692, hat er mit geringen Aenderungen wiederholt. Das Neue daran ist eine von seiner bisherigen Manier abweichende Blässe bei großer Feinheit der Linienführung. In der gleichen Art ist das Porträt des Kommandanten von Straßburg angefertigt, Noël Bouton de Chamilly. Hier sind die Linien noch weicher, noch fließender, alle Einzelheiten mit der größten Sorgfalt zu einem bewunderungswürdigen Gesamtbild zusammengearbeitet. Dieses eine Blatt würde genügen, um seinen Verfertiger über alle zeitgenössischen deutschen Kupferstecher hinauszuheben. Nach höfischer Gewohnheit ist der General als Römer dargestellt, antik die Rüstung und der Helm, dazu eine wallende Allongeperrücke. Der Künstler hat sich auf das Brustbild beschränkt, fast ganz nach links, der Kopf mehr nach rechts (vorn) gewendet; nur eine Hand wird sichtbar, die den Helm hält. An Panzer und Helm zeigt der Meister, ohne sich damit prahlerisch hervorzutun, sein erstaunliches Können, ebenso an dem Gelock der Perrücke, das in seiner Weichheit zu dem harten Glanz des Eisens den wirksamsten Gegensatz bildet. Der Reichtum der Umrahmung, als Vorhang, Räuchergefäß auf dem oberen, zwei kleine Löwen als Wappenhalter auf dem unteren Gesims, dazu allerlei kriegerisches Gerät zur Füllung der Ecken,

all das stört hier weniger als auf den Ratsherrenbildern, weil es viel unaufdringlicher, nebensächlicher vorgetragen wird.

In die Reihe der blassen Stiche in silbrigem Ton gehört neben Fürstenberg und Chamilly «Joh. Nicol. Kempfer, Chr.^{mae} R^{ae} Maj. Cons. in supremo utriusque Alsatiae Tribunali». Geboren 1649, bekleidete er seit 1698 sein richterliches Amt. Soweit man aus dem glatten Gesicht unter der Perrücke schließen kann, ist er kaum mehr als fünfzig Jahre alt. Eine süßliche Diplomatenmiene mit verbindlichem Lächeln, von größter Lebendigkeit. Die wundervoll gestochene Perrücke hebt sich wie die glänzende bauschige Seidenrobe vortrefflich vom dunklen Hintergrund ab. Als Vorbild für diesen Meisterstich hat ihm vielleicht des Bildnis des Johannes Garnier, eines französischen Richters, von der Hand eines französischen Künstlers, gedient, von dem er selber eine Kopie angefertigt hat. In der Tönung und Gewandbehandlung konnte er sich daran anlehnen, immerhin blieb auf dem Bildnis Kempfers noch genug Eigenes hinzuzutun. Die deutsche Arbeit ist viel feiner individualisiert, viel unmittelbarer im Ausdruck. Die Einrahmung ist rein architektonisch.

Mit Ulrich von Eyben, dem Rechtsgelehrten, läßt sich der württembergische Oberrat Johann Jakob Vischer vergleichen, wie vermutlich jener nach einem fremden Bilde gestochen; J. G. Degen nennt sich als Maler. Wie dort ist unter Vischers Bildnis ein lateinisches Lobgedicht gesetzt, Rahmung und Format entsprechen sich. Gemeinsam ist auch der Stil beider Porträts: breite, ausführliche Art der Darstellung, aber ohne alle Kleinlichkeit und Pedanterie, eine durchaus vornehme Kunst, die sich ganz von den Schranken der spießbürgerlichen Handwerksmäßigkeit frei gemacht hat. Fast möchte man dem Vischer den Vorzug geben vor Eyben. Das Gesicht ist großzügig behandelt, die Perrücke von wahrhaft plastischer Wirkung, ihre Locken klingen auf dem Hintergrund aus. Um die Feinheit dieser Abtönung zu erkennen, muß man zeitgenössische Blätter daneben halten: anstelle der Uebergänge der Umrisse in die Umgebung entweder unmalerische Härten oder stümperhafte Undeutlichkeit. Seupel vermeidet mit sicherem Instinkt hier wie auf den weitaus meisten Bildnissen beide Fehler. Weichheit

weiß er mit Klarheit zu verbinden. Von belebender Wirkung sind die Lichter auf Haar, Spitzenhalsbinde und Gewand, dieses von weichem Stoff, offenbar Samt. Eine Stickerei ziert den Mantel auf dem rechten Arm. Wie das Licht abgestuft ist von der ruhigen Fläche des Gesichts aus über die Perrücke und den noch weniger davon getroffenen Mantel bis zum Hintergrund, wo es erstirbt — das ist meisterhaft ausgeführt.

Gleichzeitig werden Bildnisse in der alten bürgerlichen Manier angefertigt. Es scheint, daß die Ratsherren die schematische Darstellung in halber Figur mit sichtbaren Händen wünschten. Von dieser Art ist «Josias Städel, Rei Publicae Argentinensis Consul et Tredecim-Vir», gestorben 1700. Dabei hat sich jedoch die Technik gegen frühere Ratsherrenbilder wesentlich entwickelt. Wie gewöhnlich ist die Gestalt nach links gedreht. Die rechte Hand, wie das Gesicht hell beleuchtet, greift aus feiner gekräuselter Manschette heraus nach links hinüber nach dem Mantel, so daß der Daumen unsichtbar wird. Innerhalb des Schwarzen der Robe wechselt die stumpfe Außenseite mit dem glänzenden Innern ab. Das häßliche breite Warzengesicht ist scharf modelliert. Die Augen blicken mißtrauisch von unten herauf. Gemindert wird die Häßlichkeit durch das zierliche halbhelle Gelock der Perrücke. Der Hintergrund ist halbdunkel. Als Einfassung dient ein Akanthuskranz vor einer Mauer.

Aufrechter, aber mit der nämlichen Gebärde, steht Marcus Mappus da, Medicinae D. et Professor, gestorben 1701. Die Gesamtbehandlung ist etwas breiter, der Hintergrund heller. Störend ist die steife Hand: sehr weich dagegen das Gesicht, ungemein sprechend: der gütige und doch forschende Blick des Arztes, eine gut gebildete Nase, angenehmer Mund. Vorteilhaft wirkt auch die aufs Einfachste beschränkte Einrahmung.

Sympathischer noch zeigt sich uns der Physicus Provincialis Johannes Boekler, im gleichen Jahr verstorben. Format und Rahmung sind gleich wie auf dem Porträt des Mappus. Verschieden dagegen ist die Darstellungsart und der Ton. Wie für die ganz vornehmen Persönlichkeiten ist nur Brustbild gewählt, das Gesicht also viel nachdrücklicher wirkend. Das wird ferner dadurch erreicht, daß die dunkeln Partien viel tiefer und glänzender

sind. Im Gegensatz dazu ist der Hintergrund hell. Unter einer schwarzen Perrücke hervor blicken aus einem mageren blassen Gesicht mit feinen Zügen große, brennende Augen, darüber eine hochgewölbte Stirn. Der Ausdruck ist ganz der eines Leidenden. Das Gewand außer dem breiten liegenden Kragen ganz schwarz. Die Perrücke, mit Lichtern aufgehöht, verdient besondere Erwähnung. Das ganze technische Können — und es muß virtuos werden — scheint hier dem Streben nach Ausdruck untergeordnet zu sein.

Um ein weiteres Arztbildnis anzuschließen, so ist der «D. Johannes Carolus Hammerer, consiliarius episcopi et senator Reipublicae Argentinensis» nicht vor 1702, seinem Todesjahr, in Kupfer gestochen worden. An Unmittelbarkeit des Ausdrucks darf sich dieses Porträt nicht mit dem Boecklerschen messen; bei aller Sorgsamkeit der Ausführung ist es von einer gewissen Kälte. Immerhin ist das regelmäßige Gesicht vorzüglich durchgebildet, harmonisch mit der Ratsherrentracht und der hellen Lockenperrücke. Dunkler Hintergrund bildet den Gegensatz zu der hellen architektonischen Rahmung. Der Dargestellte ist nur bis zur Brust sichtbar.

Johannes Christophorus Artopoeus, der Universitätsprofessor, ragt hervor in der beträchtlichen Anzahl von Straßburger Honoratiorenbildnissen. In halber Figur neben einem Tisch, eingerahmt von einem ovalen Kranz mit abflatternden Bändern, ist er doch wieder genügend von den andern unterschieden. Das Gesicht nicht nur, sondern die ganze Erscheinung ist eingehend charakterisiert. Der «Professor eloquentiae» ist ein echter Stubengelehrter mit ein paar Eulenaugen in einem großen Schädel, der durch die Perrücke ganz unmäßig erscheint. Die Nase dagegen ist sehr schmal, der Mund verkniffen — man möchte die Spitzfindigkeit herauslesen. Der Blick wird verschärft durch eine leise Neigung des Kopfes zur Seite. Die Gestalt ist schmächtig. Die rechte Hand, mit den Handschuhen darin, hält er am Mantel, die Finger der linken Hand spielen nervös auf dem Tisch. Perrücke und Kleidung sind in peinlicher Ordnung. Die Locken sind sorgfältig gekämmt; die Kleidung weicht von der gewöhnlichen Professorentracht etwas ab, sie ist modischer. Die Robe ersetzt ein Rock mit oben engen, unten weiten, bis

zum Ellbogen aufgeschlagenen und angeknöpften Aermeln, aus denen gekräuselte Manschetten hervorquellen. Am Hals hat er schwarze Bäffchen mit weißen Rändern, deren Quästchen unten hervorlugen. Der Mantel, der über die linke Schulter herabfällt und unter dem rechten Arm durchgezogen ist, hat ein blasseres Schwarz als der glänzende Rock. Der Hintergrund ist, im Gegensatz zu der hellen Perrücke und den beleuchteten Fleischteilen, tief dunkel auf der linken Seite und geht nach rechts ins Helle über. Das Fleisch ist von einem samtartigen Glanz. Weichheit und Klarheit sind auf diesem Blatt aufs trefflichste verbunden.

Nachdem wir auf der Höhe der künstlerischen Entwicklung unseres Meisters angelangt sind — mit dem Eintritt ins 18. Jahrhundert — können wir uns für seine übrigen Werke von der streng chronologischen Reihenfolge einigermaßen emanzipieren. Ueberdies sind ja die Jahreszahlen für die Entstehung der Stiche schwer festzustellen: es kommt vor, daß ein 1702 verstorbener — Artopoeus — erst 1705 abgebildet wird. Die Abweichung von der bisherigen Methode erscheint uns geboten durch die Notwendigkeit, stilistisch verwandte Blätter zusammenzustellen. Der Künstler hat sich nämlich zwei Stile herausgebildet, einen schlicht bürgerlichen und einen mehr repräsentativ vornehmen. Jener, mehr und mehr zurückgedrängt, kommt für Pfarrersbildnisse in Anwendung, dieser nicht nur für Adelige, sondern auch für Ratsherren. Charakteristisch ist für beide die Beschränkung auf das Brustbild, selten kommen die Hände zum Vorschein. Meist hält sich die Einrahmung in den Grenzen eines geläuterten Geschmacks. Die alten schematischen Posen, anfänglich von den Handwerkerstechern übernommen, sind überwunden.

Die Straßburger Geistlichen bekommen eine einfachere Rahmung, ohne vegetabilisches Ornament. Das Format ist z. T. kleiner. Die Gewandbehandlung ist monotoner; vor allem verzichtet der Meister bei ihnen auf die so ungemein dekorativ wirkenden Perrücken.

Da ist im Format einer Buchillustration Johannes Heupel, Pfarrer an Jung St. Peter, dargestellt, gestorben 1702. Eine Hand, in der er ein frommes Buch hält, den Zeigefinger zwischen

den Blättern, kommt über den ovalen Bildrand heraus. Die Tracht ist die gewöhnliche: Talar mit Schulterkragen, darüber die Mühlsteinkrause. Das Gesicht ist von natürlichen Locken umwallt (die Haartracht im Stil des 17. Jahrhunderts, ebenso der Schnurrbart und die Mücke unter der Unterlippe). Das scharf einfallende Licht ruht auf Gesicht und Hand. Der Ausdruck dieses Gesichtes ist unangenehm scharf, wenig sympathisch. Die Ausführung ist von der größten Sauberkeit, das Ganze gut belebt.

Ein Gesinnungsgenosse Heupels scheint Georg Ludwig Rögner zu sein. Ausnahmsweise ist er ganz von vorn gegeben. Seine Gesichtszüge sind krampfhaft gespannt, die Augen starr, dieses Zelotengesicht ist geradezu explosiv! Dazu sein Haar wild gesträubt, eine schwarze Mütze sitzt darauf. Trotz des grimmigen Gesichts sind seine Hände demütig zusammengelegt über die Postille, die auf einer schmalen Brüstung innerhalb des Rahmens ruht. Der Stich ist nicht so fein wie der vorhergehende, der Ton von einer gewissen Trockenheit. Immerhin das Persönliche stark erfaßt. Die Einrahmung besteht wie bei dem Heupelschen und den folgenden Bildnissen aus einem ovalen Bildrand mit Namen und Alter des Porträtierten. «Seines Alters 60 Jahr» vor horizontal parallel schraffiertem Rechteck und einem schmalen Gesims, unter dem der Wahlspruch angebracht ist.

Mit mehr Teilnahme betrachtet man einen vierundachtzigjährigen Greis im Priestergewand, den ehrwürdigen Johann Jakob Wagner, «Pastor hanoicus». In der liebevollen, sorgsamen Ausführung, in der Wärme des Tones dem Porträt des Rögner überlegen, ist es dem Heupelschen verwandt. Die Gestalt ist plastisch herausgearbeitet. Eine Hand greift wie bei Heupel zwanglos mit der Postille über den Bildrand heraus. Das Fleisch ist, wie auf den besten Stichen Seupels, von samtartig weichem Glanz. Trotz der vielen Falten und Runzeln kein überflüssiger Strich! Alles ist von der äußersten Schlichtheit: statt des Mühlsteinkragens schwarze, weißgeränderte Bäffchen. Unter einem Samtkäppchen kommen schlichte weiße Haarsträhnen hervor, die lang herunterfließen, aus dem von Sorgen gefurchten Antlitz spricht deutlich die Lebensmüdigkeit, die sich in dem Wahlspruch unten ausdrückt: «Inter brachia Salvatoris mei vivere

cupio ac mori desidero, in illis enim dormio securus ac requiesco intrepidus.»

Ein Bekannter ist uns «Isaacus Faustius SS. Th. D.» Hatten wir in seinem Bildnis von 1687 eine mangelhafte, mühsame Reproduktion eines Gemäldes von fremder Hand vor uns gehabt, so haben wir es diesmal mit einem durchaus originalen Werk Seupels zu tun. Schon dieser Unterschied wird die Verschiedenheit des künstlerischen Wertes beider Stiche erklären. Dann zeigt uns der Vergleich aber auch so recht, mit welchem Eifer der Künstler in den fünfzehn Jahren, die zwischen beiden Arbeiten liegen, an seiner Vervollkommnung gearbeitet hat. Der Stich mit dem Todesdatum 1702 muß unter Seupels Meisterwerke gezählt werden, es ist sicher eines seiner temperamentvollsten und geistreichsten Bildnisse. Das Format geht über das der beschriebenen Pfarrersbilder hinaus, es ist nicht 8°, sondern mäßiges Folio. Der Geistliche steht hinter einer Brüstung, bis zu den Hüften sichtbar, ganz von vorn aufgenommen. Er blickt so dem Beschauer unmittelbar ins Gesicht. Auf die Brüstung hat er die rechte Hand leicht hingelegt, die linke stützt ein aufgestelltes Buch. Die Verkürzung des linken Armes ist nicht ganz glaubhaft, dagegen sind die Hände gut. Der Talar fällt in schönen Falten unter dem Mühlradkragen, von glänzend schwarzem Stoff. Ein volles, rundes Sanguinikergesicht ist umrahmt von reichem grauem Haar, das unter dem Käppchen hervorkommt. Die feurigen, schwarzen Augen scheinen einem Jüngling zu gehören; der freundliche Mund ist zum Lächeln verzogen. Der gesträubte graue Schnurrbart und der breite Knebelbart, martialisch wie der des Predigers Schmid, scheinen Ueberbleibsel aus der Kriegszeit zu sein. Im übrigen ist doch alles an dieser Erscheinung wohl geordnet und gepflegt. Gehoben wird sie durch die feinsten Schatten, die den Gegensatz bilden zu scharfem, von links (vom Beschauer) einfallendem Licht. Entsprechend hellt sich der Hintergrund vom tiefsten, sattesten Schwarz auf nach rechts in lichte Töne. Der Grabstichel hat hier eine unübertreffliche Weichheit. Selbst in der Einrahmung spricht sich des Künstlers Schaffensfreude aus. Obschon rein architektonisch, ist sie doch reich: die Ecken sorgfältig ausgefüllt, die Verkröpfung des Gesimses unten durch Konsolen gestützt,

An das Bildnis des Isaak Faust reihen sich drei weitere Straßburger Pfarrerbilder an, alle in größerem Format als Heupel, Rögner und Wagner und umständlicher dargestellt mit beiden sichtbaren Händen, mit Tisch und Geräten. Trotz der späteren Entstehungszeit ist die Anlehnung an die alte Schulmanier nicht zu verkennen. Das Porträt von 1704 ist noch das beste. M. Johannes Andreas Keifflin, Pfarrer zu St. Wilhelm, steht neben einem Tisch, der die Embleme der geistlichen Würde zu tragen hat: Bibel, Kruzifix, Abendmahlskelch und Kanne. Die Gebärde ist lebendig: die linke Hand greift an den Kelch, die rechte deutet quer hinüber auf das Kreuz. Das reiche Haar scheint künstlich gelockt zu sein — offenbar machten auch die weltabgewandten Herren Geistlichen doch ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack — das Gesicht dagegen ist bäuerisch derb, wenn auch nicht unbedeutend. Streng blickt das helle Auge. Rechts und vorn auf dem Tisch ist alles hell beleuchtet. Die stecherische Arbeit ist im allgemeinen etwas spröde. Die Einrahmung ist die gleiche wie bei Faust, nur kommt noch das Wappen des geistlichen Herrn hinzu.

Aus einem weiten Rahmen schaut der schmächtige Herr Johannes Joachimus Zentgravius heraus, «SS. Th. D. und Professor». Er ist wieder in der gewöhnlichen Dreiviertelsprofilansicht aufgenommen, auf eine Brüstung vor sich die Postille stützend, die Rechte mit gespreizten Fingern und gespreizter Gebärde an der Brust. Was aber nicht zu diesem frommen Pathos passen will, das ist der verschmitzte Ausdruck der füchsischen, schmalen Aeuglein. Bei der Breite der Einfassung wirkt die Behandlung der Gestalt ein wenig kleinlich.

Ausnahmsweise wird unser Künstler in seiner besten Zeit einmal nichtssagend. Der 1709 verstorbene Pfarrer von St. Nikolaus, Lukas Sebastian Ritter, kann uns auch nicht das geringste Interesse abnötigen. Schon die Einrahmung ist nüchtern, flacher und leerer als die, welche seinen Amtsbrüdern zuteil geworden ist. Und darin steht ein schmales Männchen am Tisch, das Buch in der Linken, während sich die Rechte mit einem Knopf am Talar zu schaffen macht. Entsprechend blöde ist das Gesicht mit dem stumpfen, ziellosen Blick. Das Köpfchen scheint sich zu verlieren in dem weiten Feld des monotonen Hintergrundes.

Nicht ganz so schlimm, aber auch bedeutend minderwertig neben den andern Bildnissen der Meisterjahre ist das Porträt des hessen-darmstädtischen Präsidenten Johann Wolfgang von Rathsamhausen ausgefallen. Es ist noch im alten, befangenen Stil gehalten und möge deshalb, wenn es gleich kein Pfarrersbild ist, hier seinen Platz finden. Es ist ein Brustbild mit stark gedrehtem Kopf in Dreiviertelprofil, der Körper ganz von der Seite gegeben. Der Blick ist fast so dumm wie der des Pfarrers Ritter, er kommt aus großen, gleichmäßig dunkeln, ausdruckslosen Augen, die in einem breiten, flachen, blassen Gesicht stecken. In schematisch langweiligem Fluß fallen die Locken der Allongeperrücke auf einen hellen, gestickten Mantel, dessen unruhig geknitterte Falten einen unleidlichen Gegensatz bilden zu dem kaum modellierten, starren Antlitz. Merkwürdig ist an dem Stich besonders der unvermittelte Gegensatz zwischen dem ganz tiefschwarzen, wie geschabt wirkenden Hintergrund und dem grell beleuchteten Kopf. Nicht wie sonst übernimmt die Perrücke die Rolle der Vermittlerin. Das Fleisch wirkt bei dem Fehlen von modellierenden Schatten kalt und unwahrscheinlich. Die Einfassung macht das Bild nicht besser. Wir genießen noch einmal den ganzen Bombast der Barockarchitektur, die das Schiltersche, Richshoffersche, Fröreisensche Bildnis geziert hatte mit dem Räuchergefäß und den starken Profilierungen; auf dem Gesims hocken diesmal zwei Putten, nicht besser als die zu Füßen der «Schragischen Ehrensaul», mit Stundenglas und Fackel, als zu Ehren eines Verstorbenen.

Bevor wir zu den Werken seines großen, reifsten Stiles übergehen, sind noch zwei kleine, eigenartige Stiche zu erwähnen, in Oktav, kleiner noch als die Heupelschen, Rögnerschen, Wagnerschen Porträts. Es sind überhaupt geschmackvolle und bei feinstem Zusammenstimmen von Bild und Rahmen harmonisch wirkende Arbeiten. Die Dargestellten sind Johannes Schilter, der verdiente Gelehrte, den wir aus einem frostigen großen Stich kennen und der Sohn des Dr. Boeckler, Johann Heinrich.

Man kann angesichts des kleinen Schilterschen Bildnisses erst recht ermessen, wie viel Persönliches, Individuelles verloren geht durch die konventionelle Aufmachung der schablonenhaften Ratsherrenporträts. Erst hier das miniaturhafte Brust-

bildchen verrät etwas von der außerordentlichen Klugheit, die in diesem Gesicht wohnt. Namentlich das Auge gewinnt bedeutend an Lebendigkeit. Von lichtem Hintergrunde hebt sich das fein modellierte, uns von der Seite anblickende Antlitz ab. Die Lockenperrücke, das Spitzenhalstuch, das auf den modischen Rock fällt (anstatt der steifen Ratsherren- und Professorentracht), alles ist mit Liebe ausgeführt. Ein breiter Wulst von Palmblättern läuft Oval um das Bildchen herum, oben und unten fallen große Akanthusblätter darüber. Als Unterschrift nur «JO. SCHILTER».

Johann Heinrich Boeckler erscheint als Fremdling unter all den bejahrten Männern. Ein jünglinghaftes Gesicht von kaum mehr als 30 Jahren scheint nicht recht zu stimmen zu der Professorentracht, dem steifen Liegekragen und dem schwarzen, umgeschlagenen Mantel. Haar- und Barttracht gehören nicht dem 18. Jahrhundert an: das Gesicht mit dem Schnurrbärtchen wird umrahmt von natürlichem, wallendem Haar. Außer einem scharfen Blick ist diesem Gesicht nichts besonderes eigen. Der Ton ist etwas blasser als der des Schilterschen Bildnisses. Der Rahmen ist fast rund: Eichenkranz mit hineingeflochtenen Akanthusblättern. Die Unterschrift berichtet, daß «Joh. Henricus Boeclerus Sacr. Caes. maiestatis et Elect. Mogunt. Consiliarius, historiae Professor Publicus» sei.

Der höfische Stil (wie wir ihn nennen wollen), der für die Zeit von 1700 bis zu Seupels Tode, 1717, bezeichnend und für den Meister überhaupt charakteristisch wird, ist dem Betrachter seiner früheren Werke nichts ganz Neues. In den Bildnissen der Eyben, Vischer, Chamilly, Boeckler sen. hatte Seupel gezeigt, daß er über die Spießbürgermanier des 17. Jahrhunderts hinausgewachsen war. Waren es einerseits fremde Vorbilder gewesen, namentlich die französischen, die ihn gefördert hatten, so wurde sein Schaffen auf der anderen Seite begünstigt durch vornehme Aufträge. Die Grafen und Fürsten wollten nicht abgebildet werden wie Pastoren und Krämer, sie hatten Gelegenheit, sich von französischen, Künstlern porträtieren zu lassen; mußte also, wer für sie arbeitete, den Vergleich mit diesen aushalten können. Neben den Aufträgen der Adeligen waren es die aus fremden Städten, vornehme Bürgerliche, denen

unser Meister besondere Sorgfalt zuwendete; von Basel, Darmstadt und Frankfurt suchte man ihn auf.

Den Uebergang zu diesen letzten, großzügigen Werken mag eine Darstellung in halber Figur bilden, die dem Kopf also nicht die ausschließliche Bedeutung zukommen läßt, wie dies in den großen Brustbildern der Fall ist, der jedoch an Vornehmheit der Auffassung und Eindringlichkeit der Charakterisierung der Platz neben diesen gebührt Es ist das Porträt des «Jacobus de Tarade, Alsatiae munimentorum praefectus», eines französischen Festungsbaumeisters. Sein Beruf wird genügend deutlich aus dem Plan, den er mit der Linken, dem Zirkel, den die rechte Hand emporhält. Zu alldem ist der Lorbeerkranz, der als Rahmen dient, von acht Kartuschen unterbrochen mit den Festungsgrundrissen von «Huningue, Beffort, Charle-Roy, Ath, Fort-Louis, Schelestat, Fribourg, Neuf-Brisack». Der Charakter ist glänzend erfaßt: ein Höfling, und dazu noch ein französischer. Die ganze Erscheinung spricht für einen Gecken: der affenmäßig gedrehte Kopf mit dem widerwärtigen Blick, der eine Ehrenbezeugung vom Beschauer zu erwarten scheint, die einfältige Posiererei mit seinem Gerät, auf das er gar nicht acht hat, ein häßliches, altes Intrigantengesicht. Besonders unnatürlich sieht es aus, daß der Kopf nach links gewendet ist, während die Augen nach rechts schielen. Was dem Gesicht an Vornehmheit abgeht, das muß die Kleidung ersetzen: ein modischer heller Rock mit aufgeschlagenen Aermeln, die kostbare Spitzenmanschetten hervorquellen lassen, eine zierlich geknotete Valencienneshalsbinde, der Orden des heiligen Ludwig auf der Brust, die feine Perrücke.

Die Reihe der höfischen Bildnisse eröffnet ein Straßburger, «Ulricus Obrecht, sacrae regiae christianissimae Majestatis in R. P. Arg. Praetor, pro tempore in causa successionis Palatinae Plenipotentiarius» — der Rechtskundige also, der von Ludwig XIV. eingesetzt worden ist, um die Frage der pfälzischen Erbfolge «unparteiisch» zu entscheiden. Die Vorlage zu diesem Stich ist 1701 von dem Frankfurter J. M. Merian gemalt. Es ist ein echtes Repräsentationsbildnis: die bekannte barocke Architektur umgibt es mit dem Räuchergefäß rechts oben und dem von links herabfallenden, durch Schnüre mit schweren Quasten

zurückgehaltenen Vorhang. All dieser Prunk ist bei dem großen Format des eigentlichen Bildnisses erträglich außer den beiden kleinen, durchaus unheraldisch gebildeten Löwen, die liegend das Wappen halten. Ein Höflingsgesicht blickt uns entgegen, glatt, schmeichlerisch, eher eine Maske als Natur. Es wird interessant durch eine stark gebogene Nase über dem konventionell lächelnden Mund. Ein Kopf, den man sich ohne die Allongeperrücke nicht recht vorstellen könnte. Auf diese großen Stiche muß ein Riesenfleiß verwendet worden sein: die Spitzenhalsbinde, die lang herabfließend die halbe Brust bedeckt die Perrücke mit ihren unzähligen, verschiedenen Löckchen, von der ein ganz eigenes Leben ausgeht! Und trotz der Genauigkeit der Ausführung ist die Erscheinung nicht formalistisch starr, sondern lebendig und geistvoll. Der Gesamtton ist allerdings etwas blaß.

Sein diplomatischer Widerpart in der berüchtigten pfälzischen Angelegenheit ist gleichfalls von Seupels Hand verewigt worden, «Fridericus Binder, Sac^{ae} Caes^{ae} Maj^{tis} Cons. et in causa Palatina Anrelianensi pro tempore Plenipotentiarius Caesareus» — der kaiserliche Bevollmächtigte. «Merian pinxit 1701». Das Format ist hier noch größer. Die Einfassung hat sich aber bedeutend beruhigt. Nur im Sockel mit Inschrift und Wappen an vorspringendem Gesims und um die Gestalt eine ovale Leiste, die einen starken Schatten wirft auf den schlicht schraffierten Raum daneben, ist geblieben. Ueber diese Leiste schlingt sich ein geschmackvoller Akanthuskranz im Oval herum. Der Vertreter der kaiserlichen Majestät ist um nichts sympathischer als sein Gegner, im Gegenteil. Ein fettes Gesicht mit lauernden Aeuglein kommt unter der dunklen Perrücke hervor. Eine Menge kleiner Fältchen legen sich um den fest zusammengekniffenen Mund. Dieser Mensch hat etwas Rätselhaftes, Gefährliches. Gewand, Perrücke und Hintergrund sind dunkel, im Gegensatz dazu hell die Einrahmung. Die großen Brustbilder sind alle im Dreiviertelsprofil gegeben.

Johann Hector von Holtzhausen ist «scabinus et senator R. P. M° — Francofurtensis», «Den. a° MDCC», dürfte also wohl bald darnach von Seupel porträtiert worden sein. Er ist in ähnlicher Art dargestellt wie Obrecht: ein ähnlich schmales Ge-

sicht, hohe Stirn, sehr lang herabfallende Perrücke. Die Proportionen werden aber hier noch merkwürdiger, Kopf und Hals nämlich erscheinen unendlich lang. Die Perrücke läßt eben den Ansatz der Schulter am Hals nicht deutlich werden, sondern unterbricht die Schulterlinie. Der Ausdruck des Gesichts ist Skepsis, spießbürgerliche Aengstlichkeit. Eine dicke Nase und ziemlich gewöhnliche Züge werden umso deutlicher, je mehr die ganze Erscheinung in die adelige Sphäre hinaufgehoben ist. Durch die Anwendung der verschiedensten Strichlagen erzielt der Künstler einen fast farbigen Eindruck. Verglichen mit dieser Sattheit der dunklen Töne erscheint das Obrechtsche Bildnis beinahe matt. Die Virtuosität in der Handhabung des Grabstichels zeigt sich besonders in der Wiedergabe der Perrücke, die so ungemein plastisch hervortritt und den ganzen Kopf besonders heraushebt. Das fast runde Porträt ist mit einer schlichten Leiste eingefaßt, dahinter eine Mauer. Unten das Gesims mit Inschrift und Wappen.

Mit den Patriziern wechseln Edelleute ab. Bei aller stilistischen Verwandtschaft mit jenen sind sie doch besonders ausgezeichnet. Sie erscheinen samt und sonders im Harnisch, in stolzer Haltung, meist mit einer kecken Wendung des Hauptes als die Befehlenden gekennzeichnet. Noël Bouton de Chamilly, Kommandant von Straßburg, konnte uns schon einen Begriff von dieser Auffassung geben. «Ludwig Crafft, Graff zu Nassaw, Ihro Königl. Mayest. in Franckreich General Lieutenant», hat eine besonders dekorative Abbildung erfahren. Ueber dem Sockel mit Wappen und Inschrift ist ein breiter Ovalrahmen angebracht, gebildet von einem Eichenkranz mit hineingeschlungenen Akanthusblättern; mit demselben Laub sind die unteren Ecken gefüllt, oben dienen flatternde Bänder als Füllung. Der Untergrund ist dunkel. Innen ist der Raum knapp für die halbe Figur des Grafen. Der Körper ist fast ganz von der Seite, der Kopf dagegen im Dreiviertelprofil gegeben, der rechte Arm (der andere ist unsichtbar) greift ein wenig nach hinten; noch ist die Spitzenmanchette der Hand sichtbar, die vielleicht den Kommandostab führt. Ein noch jugendliches Aristokratengesicht, vornehm-fad, gleichgültig-freundlich, breit, epikuräisch, ein sinnlicher Mund, bartlos. Als Umrahmung eine stürmisch wallende

Lockenperrücke, ein Spitzenkrawättchen am Hals, ein blinkender Harnisch mit glänzenden Nägelköpfchen. Der Hintergrund hellt sich nach rechts auf. Es ist mehr das Ganze als die Individualisierung durch die Gesichtszüge, was uns an diesem Blatt fesselt.

Anders verhält sichs bei dem «Vir antiquitate generis et propriis meritis illustris Dn. Philippus Christophorus Geyling ab Altheim, Celsisimi Dn. Comitis Hanoico-Liechtenberg Consiliarius», 1705 gestorben. Die Rahmung ist etwas einfacher als die des Grafen von Nassau. Er hat ein unschönes, aber lebhaftes und gescheites Gesicht, eine edle Stirn, einen energischen Mund. Entsprechend ist die aufgereckte, militärische Haltung. Aus dem Harnisch streckt sich der rechte Arm nach vorn. Das helle Gesicht wird etwas im Ton abgedämpft durch die dunkle Perrücke. Der Hintergrund ist ebenfalls dunkel. Es steckt viel mehr Persönlichkeit in diesem Geyling als in dem Nassau. Ein Geyling war es auch gewesen, der unserm Künstler zu einem jugendlich mühsamen Versuch im Bildnisstich Modell gestanden hatte; für das Geschlecht, in deren Diensten der «Consiliarius» steht, hatte er auch bereits gearbeitet, jenes vorzügliche Porträt der Gräfin Hanau.

Die Palme unter diesen Edelmannsbildern gebührt dem des Herzogs Christian von Bayern, Pfalzgrafen bei Rhein, der als Graf von Sponheim und Rappoltstein zum Elsaß Beziehungen hatte, ein Fürst «Dei gratia». Der Stich ist von 1706 und, wie ausdrücklich angemerkt ist, von Seupel selbst vorgezeichnet. Die Farben werden hier kaum vermißt, so reich sind die Töne abgestuft und vermittelt. In schlichter maßvoller Rahmung (Akanthuskranz) hebt sich von hellem Hintergrund das Brustbild des Serenissimus in schwarzer Perrücke mit plastischer Klarheit ab. Von dem Harnisch wird außer dem rechten Oberarm fast nichts sichtbar, die Locken der Allongeperrücke und das riesige Spitzenhalstuch bedecken den größten Teil der Brust. Der Harnisch bedingt es, daß der Arm immer etwas vom Körper abstehen muß. Das Spiel des Lichts auf der gewölbten eisernen Fläche und auf den zierlichen Locken ist ungemein reizvoll. Und nun das Gesicht! Das achtundsechzigjährige feiste, genußfrohe Antlitz mit dem gutmütigen — Schlemmer sind gewöhn-

lich gutmütig — Lächeln, bartlos, glatt nach der Mode des 18. Jahrhunderts. Trotz des starren, kriegerischen Aufzugs von kriegerischem Geist keine Spur. Das Gesicht für sich ist wieder ein Meisterwerk mit seiner wundervollen, weichen Modellierung, prachtvoll großzügig das Ganze.

In das Jahr 1710 mindestens kommen wir mit dem Porträt des «Franciscus Reiscissen, R. P. Arg. Consularis, Tredecim—Vir et Universitatis Scholarcha». Es ist ein ziemlich blasser Stich mit nur architektonischer Einfassung. Ein Straßburger aus dem 17. Jahrhundert noch, mit Schnurrbart und Mücke, ein Mann in den besten Jahren mit einem hellen, gescheiten, gütigen Gesicht, mit aristokratisch feinen Zügen. Eine prächtig gelockte, helle Perrücke (vor dunklem Hintergrund) fällt auf ein schwarzes Gewand herab: Mantel, offenen Rock, Weste mit vielen, großen Knöpfen; als Abschluß nach oben dient der steife, breite Kragen der Ratspersonen, mit den beiden Quästchen.

Ein Frankfurter Ratsherr, Nikolaus August Rulandt, gestorben ebenfalls 1710, ist wohl von einem andern gemalt, dessen Name nicht angegeben ist. Der Stich ist größer als der Reiseissensche und von dunklerem Ton. Der Kopf bekommt eine sonderbare Form durch das ungewöhnlich hohe Toupet der Perrücke. Diese selbst ist halbdunkel und leitet hinüber von dem scharf beleuchteten Gesicht zu dem tiefen Schwarz des Hintergrundes. Das nicht besonders kluge, gutmütige, satte Gesicht mit seinen unregelmäßigen Zügen, stark beschattet, ist sorgfältig herausgearbeitet. Tracht und Einrahmung entsprechen ziemlich genau denen des Reiseissen.

In der Reihe der Vornehmen, wenn nicht von Geburt, durch des Künstlers Hand geadelten, begegnet uns ein Geistlicher mit jugendlichem Gesicht, der Senior der Frankfurter Geistlichkeit, überschwänglich gepriesen durch ein lateinisches Gedicht am Fuß des Blattes. Es ist Johann Daniel Arcularius, SS. Th. D. aus Darmstadt, gestorben 1710. Der Dargestellte kann höchstens vierzig Jahre gezählt haben; als das Original zu diesem reproduzierenden Stich angefertigt wurde, es mag also gegen 1690 entstanden sein. Der Kupferstich dagegen ist, wie die Angabe des Todesjahres beweist, frühestens 1710 an-

gefertigt worden. Der Tod eines allgemein bekannten Mannes war eben der Anlaß dazu, sein Porträt durch den Kupferstecher vervielfältigen zu lassen. Dies ist hier in größtem Format, beinah Lebensgröße, geschehen und mit einer Stärke der Charakterisierung und Feinheit der linearen Behandlung, die wohl dem Gemälde nicht eigentümlich gewesen sind. Man gewinnt ganz den Eindruck, daß der Meister auf diesen letzten Blättern, soweit sie nach fremdem Original gestochen sind, mit künstlerischer Freiheit über die bloße Nachahmung sich weit erhoben habe. Die Schönheit des Mannes, den er hier wiederzugeben hatte, scheint den Stecher begeistert zu haben: Man sieht wieder deutlich, wieviel es ausmachte, ob das Modell dem Künstler sympathisch war oder nicht. Zierlich eingerahmt mit einem Kranz von Akanthuslaub, blickt mit geistvoll blitzenden Augen in einem selten schön geformten, ohne Härte energischen Gesicht, das volle, rabenschwarze Locken umwallen, der Pfarrer den Beschauer an. Trotzend auf die neue Mode trägt er ein kleines Schnurrbärtchen. Der Kopf wird vom Körper geschieden durch einen flachen, breiten Mühlradkragen. Der Talar ist mit reichen Borten geziert. Von dem Licht, das auf dem Gesicht liegt, bekommen die Locken malerische Reflexe. Der Hintergrund ist wie beim Herzog von Bayern als Folie für die dunkle Gestalt gleichmäßig hell.

Würdig reiht sich ihm an der Frankfurter Bürgermeister Philipp Heinrich Fleckamer, ein ungemein launiges Bildnis. Ein gut Teil Schalkheit muß dem Künstler eigen sein, der diesen Charakter geschaffen hat — sei es nun der Maler, Mathys Wulfrat, oder sei es unser Johann Adam Seupel. Man glaubt das Urbild aller komischen Bürgermeister vor sich zu haben, einen van Bett. Unter einem Riesenaufbau von weißen Löckchen schaut ein breites, fettes, selbstzufriedenes Vollmondgesicht hervor mit einem Anflug von Schnurrbart über den viel längeren Mund. Die Perrücke berührt gerade eben noch die Schultern, Von einem Hals ist hinter den Wülsten des Doppelkinns nichts zu sehen. Bewundernswert ist die Lichtverteilung: von der seidig glänzenden Perrücke über das voll beschienene Gesicht dämpft es sich auf dem steifen Liegekragen ab und klingt in einigen Fleckchen auf dem Plüschkragen des Talars, auf dem

Rock und der Weste darunter, immer spärlicher werdend, allmählich aus. Der Hintergrund ist dunkel. Der Gesamtton ist ungemein weich, satt, ins Gelbliche spielend, der architektonische Rahmen in gutem Verhältnis zu dem Brustbild.

Die Höhe, welche mit dem Herzog von Bayern, dem Pfarrer Arcularius und dem Bürgermeister Fleckamer erreicht war, ist mit den noch folgenden fünf Bildnissen nicht mehr erklommen worden. 1711 entstand das Porträt des «Frantz Jacob Wurmser von Vendenheim zu Sundhausen», eines elsässischen Grundherrn. Der Kopf ist fast ganz von vorn, der Oberkörper ganz im Profil gegeben, die Drehung wirkt quälend. Die Arbeit, welche auf Wiedergabe des Harnisches verwendet worden ist, drängt sich unangenehm vor. Die helle Perrücke läßt die Weichheit vermissen, das jugendliche, leere Gesicht scheint den Künstler ebenfalls gleichgültig gelassen zu haben. Es ist blaß und flach, der Hintergrund dagegen sehr dunkel. Die vornehme, geschmackvolle Umrahmung (Lorbeerkranz mit abflatternden Bändern) kann den Mangel des geistigen Gehalts des Bildnisses nicht aufwiegen.

Philipp Reinhard, Graf von Hanau, «Mareshallus hereditarius Episcopatus Argentinensis», präsentiert sich entschieden vorteilhafter. Ist auch das Gesicht nicht angenehm, sondern mit seinem kalten Blick und dem hart geschlossenen Mund hochmütig, fast brutal, junkermäßig dünkelhaft, so hat doch die ganze Gestalt, zur Hälfte sichtbar, in ihrer straffen, noblen Haltung etwas Gebieterisches. Technisch jedenfalls ist der Stich vorzüglich, riesig schwungvoll. Der Harnisch allein schon ist ein virtuoses Stück. Der linke Arm, zur Hälfte sichtbar, ist stark verkürzt, in die Tiefe gestreckt. Der Kopf ist nur wenig mehr nach vorn gekehrt als der Oberkörper. Die Perrücke, in feinster Ausführung, dient auch hier zur Vermittlung zwischen dem hellen Gesicht und dem Schwarz der Rüstung. Eine einfache, kurze militärische Halsbinde, eine Tuchschärpe, quer über die Brust laufend und der schwarze Adlerorden an der Kette zieren den kalten Harnisch. Der Hintergrund ist dunkel gehalten. Die Einfassung ist prunkvoll: ein breiter Rahmen aus Palmzweigen mit darüber fallenden Akanthusblättern, die unteren Ecken mit Lorbeer, die oberen mit abfliegenden Bändern gefüllt. Das Blatt ist als Ganzes von einer kühlen Zurückhaltung und Sachlichkeit.

Drei Bürger machen den Schlnß.

Johann Jakob Grambs ist Frankfurter, gestorben 1713. Als Vorlage scheint dem Meister für diesen Stich ein ganz minderwertiges Gemälde gedient zu haben, denn es ist von einer befremdenden Härte und Unbeholfenheit. Am besten ist noch das schwarze Ratsherrengewand geraten, das Gesicht dagegen erscheint wie aus Holz geschnitzt. Ein unförmiger Schädel mit schmaler Stirn, nach nnten birnenförmig erweitert, geschlitzte Augen, die einen gehässigen Blick hervorschießen, eine gerötete Nase mit spärlichem Schnnrrbärtchen darunter, ein langer Mund mit fast nnsichtbar schmalen Lippen, alles kennzeichnet einen häßlichen, verdrossenen Menschen. Anch die Perrücke weicht von der gewöhnlichen Bildung ab: oben auf dem Schädel ist sie ganz glatt anliegend, erst weiter nnten etwas gewellt. Selbst der Ton des Hintergrundes ist flan. Stünde der Name Seupel nicht in der Ecke, man käme sicher nicht darauf, den Stich ihm zuzuschreiben. Der Rahmen ist merkwürdig, weil er auf einer schmalen, unarchitektonischen Leiste schon reine Rokokoornamentik zeigt.

Der Baseler Emannel Socin, «Illustris R. P. Basiliensis Consul, Pater Patriae», porträtiert 1714, darf sich schon eher sehen lassen. Leider beeinträchtigt die übermäßig breite, schwülstige Einfassung die Erscheinnng ganz beträchtlich. Ueber einem reich skulpierten Sockel ist ein klobig breiter Rahmen von Palmzweigen angebracht, der abschließt mit einer rohen Rosette. Dazu sind Lorbeer und Akanthnsblätter eingeflochten, und ein Band schlingt sich darum, auf dem die Worte stehen: «Potestas Tranquilla Peragit, qnod Violenta nequit.» Der Sockel trägt noch das Wappen. Zwischen diesem Plnnder kann der Porträtierte nicht zur Geltnng kommen, er wird beinahe davon erdrückt. Und er ist doch so lebensvoll wiedergegeben: ein frisches Greisengesicht, wie man es bei Schweizern oft trifft, ein wenig derb, mit dunkeln, fröhlichen Angen, mit aufgezwirbeltem weißen Schnnrrbart und einer kräftigen Mücke nnter der Unterlippe. Weiße Locken, die ebensogut von natürlichem Haar als von einer Perrücke sein können, fallen herab auf den riesigen Mühlsteinkragen; die Amtsrobe hat Puffär-

mel, darunter wird die Weste sichtbar. Die linke Hand, die aus einer Spitzenmanschette hervorkommt, ist nach altem Brauch zur Brust erhoben. Die Töne sind gut zusammengestimmt. Man ist versucht, anzunehmen, daß nur das eigentliche Bildnis von Seupel selber, die Umrahmung von gedankenloser Gesellenhand stamme.

Das letzte Blatt greift wieder auf die frühere Manier zurück. Trotzdem ist es, mehr als das Bild des Baslers Socin, mit den großen Meisterstichen verwandt. «Jacobus Wencker, R. P. Arg. Consul et Tredecim—Vir», der Bürgermeister von Straßburg, ist 1715 abgebildet worden. Vor allem ist der Stich technisch bemerkenswert. Er hat einen aufgerauhten, körnigen Ton, der an die Schabmanier gemahnt. Im Hintergrund der Figur steigert sich diese Eigenheit bis zur Unruhe. Sehr vorteilhaft dagegen macht sie sich in der Einrahmung. Ueber reich skulpiertem Sockel zieht sich ein Kranz in weitem Oval um die Gestalt, von dem oben Bänder abflattern. Die alten Dekorationsmotive sind mit vollendetem Geschmack auf diesem Blatt verwendet. Es ist die bekannte Ratsherrenpose, in der der Bürgermeister erscheint: stehend in halber Figur, halb zur Seite gewendet, den Kopf kaum gedreht, die Linke in einem aufgeschlagenen Buch auf dem Tisch, die rechte Hand an der Brust. Die Kleidung: Kragen, Robe, Manschetten ist ebenfalls nichts Neues. Jedoch ist der Schematismus der Haltung überwunden durch das geistige Leben des Gesichts, das die ganze Erscheinung durchaus beherrscht. Es ist ein altes häßliches, aber ungemein ansprechendes Gesicht mit einem ruhigen, klaren, erfahrenen Blick. Ein Uebriges tut die Kraft des Tones, verbunden mit der größten Weichheit in der Verarbeitung seiner Einzelabstufungen. Man betrachte nur, wie die halbdunkeln Locken der Perrücke auf dem tief dunkeln Hintergrund auftauchen. Aufgehellt ist die rechte Seite des Hintergrundes; Gesicht, Hände und Buch sind in vollem Licht gegeben. Der Stich schließt würdig das Gesamtwerk ab. —

Es gilt nun, nach der Betrachtung seiner einzelnen Werke, ein zusammenfassendes Urteil über den Künstler zu gewinnen. Ueber seinen Platz in der Kunstgeschichte läßt sich soviel

sagen, daß er trotz nachweisbarer fremder Einflüsse — in der Pose seiner Porträtfiguren von Bartholomäus Kilian, im Ornamentalen der Rahmungen Robert Nanteuil, in der Technik seiner wenigen silbrig blaß getönten Stiche von Cornelis Vermeulen — daß er trotz dieser eine eigenartige Erscheinung darstellt. In der weitaus überwiegenden Zahl seiner Porträts ist er mit den Vorläufern oder Zeitgenossen nicht vergleichbar, wenigstens mit den bisher bekannten deutschen nicht. Diese Behauptung darf gewagt werden, sobald wir ausgesprochen schwache Bildnisse aussondern — es wären dies etwa folgende acht: Johann Friedrich Würtz († 1692), Johann Adam Schrag (1687), Joh. Leonhard Fröreisen († 1690), Isaak Faust (1687), Margaretha Maria Friderici († 1692), Johann Wolfgang von Rathsamhausen (nach 1700), Franz Jakob Wurmser von Vendenheim († 1711) und Johann Jakob Grambs († 1713). Nehmen wir aber von den übrigen (es sind über vierzig) die vorzüglichen heraus, annähernd dreißig, so brauchen wir sogar den Wettbewerb der besten französischen Stecher jener Zeit, der Edelinck und Nanteuil, nicht zu fürchten. Die Bildnisse eines Boeckler, Arcularius, Fleckamer, Herzog von Bayern sind den Werken jener technisch ebenbürtig, ihnen eigentümlich aber ist die durchaus bodenständige intime Erfassung des Persönlichen in dem darzustellenden Menschen. Diese Männer scheinen in ihrem innersten Wesen begriffen und verstanden zu sein, wie sie uns von Seupel vorgeführt werden. Nicht die repräsentierende Außenseite wird uns gezeigt, sondern eben das betreffende Individuum mit all seinen seelischen Besonderheiten. Kaum gleicht einer von den vielen dem andern — und dabei sind sie doch in der Tracht und Haltung nicht wesentlich voneinander verschieden; selbst die gleichmachende Mode der Allongeperrücke und des rasierten Gesichtes hat jene starke Fähigkeit des Künstlers nicht zu unterdrücken vermocht. Ganz im Gegenteil macht er sogar aus der Not eine Tugend, bearbeitet die Perrücken der verschiedenen Persönlichkeiten verschieden und läßt sie so an der Charakterisierung mit teilnehmen. Außerdem gewinnt er ihnen dekorative Reize ab, stellt sie in den Dienst der Lichtabdämpfung. Mit Absicht haben wir hingewiesen auf den Gesichtsausdruck der einzelnen, um zu zeigen, wie alle Temperamente, alle Ge-

sinnungen vertreten sind unter den Männern, die auf den ersten, oberflächlichen Blick sich so ähnlich sehen. Alle kommen sie vor, vom schlichten, ehrenhaften Bürger bis zum geriebenen, kriecherischen Diplomaten, vom milden, ehrwürdigen Priester bis zum widerwärtig keifigen Zeloten, Menschen mit blassen, leidenden Zügen, die von Not und Trübsal zeugen und übermütige Epikuräer, satte, feiste, beschränkte Spießbürger. Eine kleine, für sich abgeschlossene Welt läßt so der stille Straßburger Kupferstecher vor uns erstehen, der doch nie seine Vaterstadt verlassen hat. Ein Tiefblick muß ihm eigen gewesen sein, der ihn zum Geistesverwandten der besten deutschen Porträtisten macht, uns aber vor allem beweist, daß etwas von der deutschen Kunstart der großen Zeit, des 15. und 16. Jahrhunderts, sich durch all den Niedergang und die Verwüstung von der Mitte des 16. bis über die Mitte des 17. Jahrhunderts bewahrt hat. Johann Adam Seupel verdient neben die besten deutschen Porträtisten aller Zeiten gestellt zu werden. Das Geheimnis seiner Ueberlegenheit beruht vielleicht im starken Festhalten der alten bürgerlichen Kultur inmitten einer verfaulten und zersetzenden höfischen.

VERZEICHNIS VON JOHANN ADAM SEUPELS BILDNISSEN.

1.	Herr Geyling von Altheim	1679	12,3 : 15,2	cm
2.	Johann Adam Schrag	1687	19 : 31,5	»
3.	Isaak Faust	1687	20 : 30,2	»
4.	Balthasar Friedrich Saltzmann	1689	19 : 30	»
5.	Johannes Rebhan	1689	21,8 : 30,7	»
6.	Johann Friedrich Würtz	(vor 1692)	19,7 : 29	»
7.	Joh. Leonhard Fröreison	† 1690	21,9 : 30,5	»
8.	Joh. Theobald Heinriei	1690	21,5 : 30,3	»
9.	Margaretha Maria Friderici	† 1692	15 : 21,4	»
10.	Gräfin Hanau	(vor 1693)	20,7 : 32,5	»
11.	Sebastian Schmid	1694	13,7 : 18,5	»
12.	Daniel Richshoffer	† 1695	18,2 : 28,4	»
13.	Andreas Grenhm	1698	19 : 29	»
14.	Johann Schilter	1697	25 : 34,2	»
15.	Joh. Daniel Brand	(vor 1700)	21 : 32	»
16.	Joh. Jakob Geiger	(vor 1701)	26 : 38	»
17.	Ulrich von Eyben	(vor 1699)	19 : 26 (oval)	»
18.	Johannes Garnier		20,5 : 26	»
19.	Noel Bonton de Chamilly	(um 1700?)	19,5 : 30	»
20.	Kardinal W. Egon v. Fürstenberg	(vor 1704)	17,5 : 23	»
21.	Joh. Nikol. Kempfer	(nach 1698)	26 : 37	»
22.	Johann Jakob Vischer	(vor 1705)	25 : 36	»
23.	Josias Städel	† 1700	18,5 : 29	»
24.	Marcus Mappus	† 1701	19,5 : 29,5	»
25.	Joh. Heinrich Boeckler Vater	1702	18 : 27	»
26.	Johann Karl Hammerer	† 1702	19,5 . 29,5	»
27.	Joh. Christoph Artopoeus	† 1702	20,5 : 32	»
28.	Johannes Henpel	† 1702	12 : 15	»
29.	Isaak Faust	† 1702	19,5 : 29,5	»
30.	Ulrich Obrecht	(nach 1701)	32 : 44,2	»
31.	Friedrich Binder	(nach 1701)	31,5 : 44	»
32.	Joh. Hector von Holtzhausen	† 1700	28 : 39	»
33.	Joh. Andreas Koifflin	1704	18,7 : 30	»

34. Johannes Schilter, klein		9,5 : 16,2	cm
35. Joh. Heinrich Boeckler Sohn		12,7 : 17	»
36. Jacobus de Tarade		22 : 30	»
37. Philipp Christoph Geyling von Altheim .	† 1705	19 : 30	»
38. Christian Herzog von Bayern	1706	31 : 43	»
39. Joh. Joachim Zentgraf	† 1707	18,5 : 29,5	»
40. Joh. Ludwig Rögner	1708	14,5 : 19	»
41. Joh. Wolfgang von Rathsamhausen . .		19 : 30	»
42. Nicolaus Aug. Rulandt	† 1710	31 : 44	»
43. Philipp Heinrich Fleckamer	† 1710	30,5 : 41,5	»
44. Lucas Sebastian Ritter	1710	22 : 31	»
45. Franz Reiseissen	† 1710	25,5 : 37,5	»
46. Johann Jacob Wagner		15 : 19,5	»
47. Joh. Daniel Arcularius	† 1710	31 : 42	»
48. Ludwig Crafft Graf zu Nassau	(vor 1713)	21 : 32	»
49. Franz Jacob Wurmser	† 1711	19 : 30	»
50. Philipp Reinhard Graf Hanau	† 1712	23,5 : 37	»
51. Johann Jakob Grambs	† 1713	30,5 : 42	»
52. Emanuel Secin	1714	22 : 31	»
53. Jakob Wencker	† 1715	21 : 32,5	»

Zur Kunstgeschichte des Auslandes.

(Erscheint seit 1900).

1. Heft. **Haendcke, B.,** Prof. Dr., Studien zur Gesch. der spanischen Plastik. Juan Martinez Montanes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. M. 11 Taf. 3. —

2. **Wolff, Fritz,** Dr., Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. 4. —

3. **Jacobsen, Emil,** Dr., Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. 3. —

4. **Prestel, Jakob,** Dr., Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —

5. **Pelka, Otto,** Dr., Altchristliche Ehedenkmäler. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 8. —

6. **Hamilton, Naana,** Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

7. **Goldschmidt, Adolph,** Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —

8. **Prestel, Jakob,** Dr., Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Mit VII Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50

9. **Brach, Albert,** Giottos Schule in der Romagna. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 8. —

10. **Witting, Felix,** Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —

11. **Lichtenberg, Reinhold, Freiherr von,** Dr., Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Mit 44 Tafeln. 15. —

12. **Rothes, Walter,** Dr., Die Darstellung des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —

13. **Wulff, Oskar,** Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzant. Kunst im 1. Jahrtausend. Mit 6 Tafeln und 43 Abbildungen. 12. —

14. **Roosval, Johnny,** Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Mit 61 Abbildungen. 6. —

15. **Schubring, Paul,** Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Mit 30 Abbildungen. 6. —

16. **Brach, Albert,** Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Mit 18 Tafeln. 8. —

17. **Fechheimer, S.,** Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie. Mit 16 Tafeln. 6. —

18. **Stengel, Walter,** Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Mit 100 Abbildungen. 2. 50

19. **Witting, Felix,** Westfranzösische Koppelkirchen. Mit 9 Abbildungen. 3. —

20. **Poppelreuter, Jos.,** Der anonyme Meister des Poliphilo. Eine Studie zur italienischen Buchillustration u. zur Antike in d. Kunst des Quattrocento. Mit 25 Abb. 4. —

21. **Hasse, C.,** Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. M. 8 Taf. 4. —

22. **Gottschewski, Adolf,** Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria Minerva in Rom. Mit 11 Tafeln. 4. —

23. **Sachs, Curt,** Das Tabernakel mit Andrea's del Verrocchio Thomasgruppe ao or San Michele zu Florenz. Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. M. 4 Tfln. 3. —

24. **Pinder, Wilhelm,** Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Mit 3 Doppeltafeln. 4. —

25. **Rothes, Walter,** Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Mit 52 Lichtdrucktafeln. 20. —

26. **Hedicke, Robert,** Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —

27. **Weber, Siegfried,** Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —

28. **Witting, Felix,** Kirchenbauten der Auvergne. Mit 9 Abbildungen. 3. 50

29. **Valentiner, W. R.,** Rembrandt und seine Umgebung. Mit 7 Tafeln. 8. —

[illegible]